

Claude Lévi-Strauss

O cru e o cozido

Mitológicas I

Tradução:
Beatriz Perrone-Moisés



1. Divertimento sobre um tema popular
2. Concerto de pássaros
3. Bodas

Nota da tradutora: Traduzir as Mitológicas, Beatriz Perrone-Moisés

Bibliografia

Tabela de símbolos

Bestiário

Lista de figuras

Notas

Sobre o autor

Créditos

Para embarcar nas *Mitológicas*

As *Mitológicas* são um projeto extraordinário e revolucionário. Uma experiência de pensamento em que o pensador deixa-se pensar, executando pensamentos alheios. Em que o cientista é laboratório. O antropólogo faz-se passador/emissor de vozes outras.¹ E as faz soar, movendo à transformação coisas pensadas na e pela cultura que compartilha com suas leitoras e leitores.² Lévi-Strauss certa vez comentou que sua afirmação de que os homens não pensam os mitos e sim os mitos é que são pensados nos homens (e pensam uns aos outros), tão criticada por alguns, descrevia para ele a experiência vivida no decorrer das décadas consagradas às *Mitológicas*: “Minha obra foi pensada em mim à minha revelia”.³

Nos quatro volumes das “grandes” *Mitológicas*,⁴ Lévi-Strauss descreve e comenta a experiência de aplicar a análise estrutural a um material específico: mitos dos índios das Américas, coletados por ele no trabalho de campo, no Brasil, e sobretudo nas ricas bibliotecas norte-americanas que frequentou durante a Segunda Guerra. Embora tenha se tornado um pensador conhecido e reconhecido, não são poucas as análises sobre seu “estruturalismo” que desconsideram esta que é sua maior obra, aquela em que suas propostas são extensamente postas em prática e à prova. Em entrevista na década de 1980, Lévi-Strauss disse que “a moda do estruturalismo teve todos os tipos de consequências desagradáveis; o

termo foi aviltado, foi aplicado ilegitimamente, às vezes até de modo ridículo; não posso fazer nada”. Quando o entrevistador, Didier Eribon, evocou um “estruturalismo como fenômeno global”, que o associava a Foucault, Lacan e Barthes, Lévi-Strauss respondeu: “É um amálgama infundado: sinto-me membro de outra família intelectual, a de Benveniste e Dumézil”.⁵

Lévi-Strauss não propõe e aplica um esquema interpretativo, que teria sucedido no tempo outras “escolas teóricas”, ainda que sempre dialogue com propostas analíticas anteriores e contemporâneas. Propõe um método, apoiado “numa atenção extremamente escrupulosa aos conteúdos etnográficos”, como faz notar Debaene,⁶ lembrando a “deferência quase maníaca em relação aos fatos”, reconhecida pelo próprio Lévi-Strauss. Aplicado, testado e refinado ao longo dos anos e dos volumes das *Mitológicas*, o método de análise estrutural praticado por ele só pode ser avaliado em operação.⁷

Lévi-Strauss afirma que os mitos têm várias camadas, como massa folhada. As *Mitológicas*, que qualifica de “mito dos mitos”, também são multifolhadas, como seria de esperar. Dessa obra mestra pode-se dizer muita coisa — e sempre haverá mais.⁸ O fato é que só pode ser apreciada e fazer sentido na execução — como música. É preciso que cada leitora e leitor execute com Lévi-Strauss cada passagem do texto, tendo como instrumento sua mente, feita “lugar vazio onde algo acontece”, como diria ele no majestoso “Finale” do quarto volume das grandes *Mitológicas*.

É preciso acatar os pressupostos de que o pensamento daqueles que chamamos humanos opera segundo regras compartilhadas e de que o que muda na enorme diversidade de culturas humanas é a matéria do que é pensado (todos pensam do mesmo modo, mas não pensam as

mesmas coisas)⁹ — para então concordar em deixar que sua mente (“espírito”) pense com os índios o que os mitos propõem à reflexão. Para ser proveitosa, a leitura das *Mitológicas* requer uma disciplina que permita atingir o vazio de pensamentos, algo como a meditação zen, mas neste caso para deixar-se tomar por pensamentos de outrem. Daniel Barenboim, pianista, maestro e mestre de música, dá um conselho tão simples quanto perfeito em “Como escutar música”, que vale para quem se dispuser a ler as *Mitológicas*. Primeiro, diz ele, é preciso fazer silêncio, para se preparar. Então,

pendure-se na primeira nota que escutar, não desvie pensando em outras coisas [...], agarre a primeira nota e voe com a música até a última nota [...]. Não é preciso ser especialista [...], mas é preciso ter a vontade de se deixar levar.¹⁰

Barenboim diz que com a música se “voa”; as *Mitológicas* fazem antes pensar em viagens de canoa. Em ambos os casos, a concentração é tão fundamental quanto a disposição de se deixar levar. Não é fácil nem banal fazer-se instrumento de ideias outras.

O método impõe ainda outros desafios a ideias correntes a respeito dos mitos e de sua análise: é preciso aceitar que os mitos são pensamento, e não fabulação desvairada ou técnica mnemônica; que são reflexão sobre todos os temas possíveis, e não reflexo das formas culturais em que circulam; que só podem ser compreendidos quando nenhuma versão é privilegiada porque supostamente mais “completa”, “correta”, livre de influências externas ou qualquer outro pressuposto igualmente infundado; que não se pode proceder à análise de um mito isolado; que conjuntos de variantes devem ser tomados em suas diferenças; que narrativas aparentemente diferentes (e distantes no

tempo e no espaço) estão conectadas por relações de transformação e constituem conjuntos (chamados “grupos de transformação”); que tais grupos não correspondem às classificações “temáticas” comumente aplicadas por mitólogos; que nenhum detalhe de narrativa mítica é acessório ou aleatório; que não há símbolos universais.

O cru e o cozido, livro que abre as *Mitológicas*, é o primeiro relato da grande experiência. Lévi-Strauss deixa claro para o leitor, desde o começo, que as *Mitológicas* são uma “exposição sintética” de procedimentos analíticos previamente realizados. Nem tudo o que ocorreu no que ele qualifica (no prólogo de *História de Lince*) como um “jogo do analista contra os mitos” é compartilhado com o leitor, inclusive para poupá-lo, como afirma em outras passagens, de acompanhar procedimentos que não produziram esclarecimentos. Não obstante, a formulação e a organização da exposição constantemente convidam o leitor a participar dos suspenses, dúvidas e emoções do analista, como que em plena experiência. Este primeiro volume é de longe o mais conhecido, o mais comentado e o mais lido de todos, sobretudo sua “Abertura”, na qual o projeto é apresentado.

Diz a primeira frase das *Mitológicas*:

O objetivo deste livro é mostrar de que modo categorias empíricas, tais como cru e cozido, fresco e podre, molhado e queimado, que a mera observação etnográfica basta para definir com precisão, sempre a partir do ponto de vista de uma cultura particular, podem servir como ferramentas conceituais para isolar noções abstratas e encadeá-las em proposições.

A afirmação é claríssima — clareza é, por sinal, ao lado da elegância e da força (poética inclusive) de suas formulações, uma das qualidades

desse pensador reconhecido por suas excepcionais qualidades de escritor. O que ela diz, no entanto, não é simples ou fácil. A reflexão que embasa o projeto já havia sido desenvolvida por Lévi-Strauss no primeiro capítulo de *O pensamento selvagem* (1962): os “selvagens” não pensam menos bem, nem menos abstratamente, mas o fazem usando coisas concretas como operadores. Num breve resumo, diríamos que os mitos operam com “categorias empíricas” onde o pensamento científico opera com conceitos. Para entender as operações que essas “categorias” efetuam nos mitos, é portanto indispensável conhecer as “coisas concretas” que as informam, para depois reconhecer entre elas conjuntos de operações lógicas solidárias, próprios a conjunto de variantes — as estruturas (matrizes) dos mitos.

Em entrevista no ano do lançamento deste primeiro volume das *Mitológicas*,¹¹ Lévi-Strauss disse que os mitos são como uma superlinguagem que, a partir de frases, compõe superfrases ou frases de segundo grau.¹² Estas, por sua vez, operam com conhecimentos, costumes, tradições, técnicas que o leitor desconhece. Para realizar a proposta que abre as *Mitológicas*, é preciso portanto dispor de um enorme conjunto de informações, que Lévi-Strauss vai fornecendo ao leitor, conforme vão se sucedendo os povos narradores dos mitos, e no caminho da análise de conjuntos de variantes. Trata-se de recuperar, em cada caso, um tesouro de conhecimentos a respeito do mundo (a tal “ciência do concreto” a que se dedica o mencionado primeiro capítulo de *O pensamento selvagem*), tributário de uma apurada, dedicada e rica apreensão intelectual feita pelos sentidos. Para que se possa entender, por exemplo, que a enumeração de três animais em ordem decrescente de tamanho evoque aos ouvintes nativos ideias como diminuição ou enfraquecimento, ou que dois tipos de árvores permitam tecer reflexões

sobre a passagem do tempo e a mortalidade, é preciso apresentar esses animais e árvores a quem não os conhece. As operações míticas, que produzem sentidos abstratos com operadores concretos, são inconscientes no sentido que o termo tem na obra de Lévi-Strauss: não deliberadas, não refletidas.¹³ Por isso é preciso suspender os próprios pensamentos e deixar-se pensar. *O cru e o cozido* vai introduzindo o leitor nesse procedimento, começando por operações relativamente mais simples, a que vão se acrescentando outras, conforme avançamos nos volumes seguintes.

A exposição da análise estrutural de mitos segue, nas *Mitológicas*, um roteiro: uma versão é apresentada e, para começar a munir leitoras e leitores de informações essenciais para a execução da análise, somos informados sobre línguas, localização geográfica, habitat da população em questão. As *Mitológicas* são feitas de mitos tanto quanto de mapas e conhecimentos que classificamos como geológicos, zoológicos, botânicos, astronômicos etc. Lévi-Strauss constantemente apresenta os conhecimentos de povos indígenas lado a lado com descrições científicas ocidentais — o que em si já é digno de nota.¹⁴ Outros insumos de análise são fornecidos, para serem posteriormente desenvolvidos: sobre os modos de vida daquela população naquele determinado meio, sobre sua organização social, sobre práticas características (costumes distintivos). Tais informações são essenciais porque os mitos também operam com categorias concretas que não são da ordem de uma ciência que diríamos natural. Se, por um lado, a passagem do tempo pode ser indicada pela menção a frutos sazonais ou a determinadas constelações visíveis apenas em parte do ano, e se a conjunção temporal, na narrativa, de produtos de diferentes épocas ou quaisquer duas “coisas” que nunca estão juntas no mundo vivido coloca os ouvintes (inconscientemente,

despercebivelmente) num mundo invertido, por outro lado, a mesma operação pode ser realizada pela descrição de uma forma de residência pós-nupcial que inverte a prática dos ouvintes do mito.¹⁵ Do mesmo modo pode operar a menção a uma relação entre determinadas pessoas que contraria a etiqueta respeitada, como incestos ou bate-bocas entre gente que se deve silencioso respeito. A reviravolta lógica de uma narrativa pode ser produzida, em povos canoieiros, por uma viagem de canoa em que o rio que conhecem tem a corrente invertida, ou se os remadores trocarem de lugar. Noções bem “concretas”, da vida, da experiência, dos conhecimentos, das práticas do povo que contou a história da qual executamos uma variação com Lévi-Strauss.¹⁶

Se o mito quiser refletir *a contrario*, pensando um mundo “às avessas”, operadores como esses serão centrais nas narrativas. Os dados etnográficos vão se adensando conforme avança a análise, como tudo mais. Associações simbólicas — que, em cada caso, podem ser acionadas pelos mitos para pensar — percebidas em ritos, em seres do mundo, em nomes próprios, em adornos, em receitas culinárias. Sempre “do ponto de vista de uma cultura particular”, pois nada tem significado universal. Lévi-Strauss vai assim mostrando o sentido de códigos astronômicos, botânicos, zoológicos, sociológicos... que se conjugam nas narrativas para compor mensagens.

As *Mitológicas* têm de ser executadas pelo leitor como instrumentista, sob a regência de Lévi-Strauss. A execução leva o leitor de mito em mito, de povo em povo, atravessando o continente americano em todos os sentidos, com velocidade e densidade aumentadas conforme avança. As conexões são dadas, sugeridas, iluminadas, por personagens, por cenas, por nomes, por seres. Talvez “voar” seja, afinal, uma boa imagem. Seria uma viagem de canoa quando Lévi-Strauss procede “em

rosácea”¹⁷ como diz: de povo em povo, acompanhando vizinhanças e continuidades; mas quando a passagem de um mito contado na América do Sul é conectada a uma transformação norte-americana que a ilumina, por exemplo, voo parece ser mais adequado.

Ao longo do trajeto, Lévi-Strauss vai revisitando mitos já parcialmente analisados para se dedicar a um detalhe que não tinha sido considerado anteriormente. E que deve sê-lo, uma vez que a análise estrutural propõe elucidar cada detalhe de cada variante de mito, embora saibamos que, como a variação mítica, ela é interminável. Como escreve Viveiros de Castro:

Há sempre mais um eixo, sempre “um outro eixo” de transformação, disposto de través, em diagonal aos vários eixos que vinham até ali guiando a comparação; a produção em finta ou pirueta de uma torção suplementar completamente imprevista, que abre subitamente uma progressão que tudo encaminhava para o fechamento; a revelação de um vínculo extra, implicado, obscuro, compactado no texto sob análise que subitamente se explica e esclarece, e ao mesmo tempo se multiplica e difrata em perspectivas que, literalmente, perdem-se de vista no horizonte.¹⁸

O primeiro mito apresentado, M₁,¹⁹ será retomado em todos os volumes. Na “Abertura”, Lévi-Strauss esclarece que esse mito, contado pelos Bororo, não foi escolhido como ponto de partida, como “referência”, porque se o considere mais antigo, mais complexo ou mais simples do que outros: afirma que este “se impôs” ao analista por razões “largamente contingentes”. Afirma mais adiante que a “posição irregular”²⁰ desse mito coloca problemas de interpretação que o tornam “especialmente apropriado ao exercício da reflexão”. O mito de referência é presença marcante em *O homem nu*, último volume das *Mitológicas*, conectado por motivos, sequências e conjuntos de operações

lógicas a mitos de todo o continente, até sermos levados a compreender “por que foi ele, dentre todos os mitos americanos disponíveis, que se impôs a nós antes mesmo de sabermos o porquê disso”.²¹ Como se espera de uma experiência bem-sucedida, o conhecimento resulta do processo. Note-se que, no último volume, a expressão “mito de referência” é aplicada ao conjunto $\{M_1, M_7-M_{12}\}$.²² De fato, o passo inicial da análise — o primeiro movimento da tetralogia — é a passagem de M_1 para o conjunto de variantes $jê$ (M_7-M_{12}). Não é possível analisar um mito isolado.

Ao longo do trajeto, Lévi-Strauss vai também comentando e ilustrando as diferenças entre as contribuições possíveis da análise estrutural e de outras tentativas de apreensão dos mesmos fatos, no terreno americanista e para além dele. Comenta teorias antropológicas, arqueológicas, linguísticas, históricas, filosóficas. Conforme vai sendo revelado um pensamento próprio aos povos das Américas, o texto cede às vezes lugar a pensamentos compostos com a bagagem do europeu culto, que repensa “suas próprias coisas” inspirado pela reflexão desenvolvida pelos índios. Assim, em um dado momento (no terceiro volume), Lévi-Strauss propõe, por exemplo, uma interpretação do processo histórico que, na tradição ocidental, viu morrerem os mitos e nascerem a literatura, herdeira de sua matéria, e a música clássica ocidental, que guarda suas estruturas. Literatura e música estão sempre presentes nas *Mitológicas*, evocadas como tema de reflexão ou conformando a narrativa da experiência, nos títulos de partes e capítulos, em epígrafes, no modo de composição.²³

A experiência de análise estrutural de mitos dos povos nativos das Américas conduzirá, no último capítulo do último volume das pequenas *Mitológicas*, à caracterização da “mola mestra” compartilhada do

pensamento desses povos como um “dualismo em perpétuo desequilíbrio”. Antes de chegarmos a isso, o trajeto das *Mitológicas* terá atravessado o continente diversas vezes em todos os sentidos, conduzido pelos mitos analisados, que se pensam no analista. Nesse percurso que começa no Brasil Central e a ele retorna, o método de análise estrutural é executado e posto à prova.

No *gran* “Finale” de *O homem nu*, Lévi-Strauss retomará os pontos principais do experimento. Entre dezenas de outras questões e desenvolvimentos, é aí que estão uma análise do “Bolero” de Ravel e a discussão da classificação de peixes feita pelo biólogo D’Arcy Thompson, demonstrando que sob formas aparentes muito diversas podem-se perceber estruturas compartilhadas. Das transformações geométricas de peixes, Lévi-Strauss passa para as línguas e em seguida para o DNA: nos três casos, códigos definidos geram uma quantidade aparentemente infinita de variações, em combinações. O “espírito” está no corpo e, para além dele, no mundo: “O espírito só pode compreender o mundo porque é produto e parte dele”.²⁴ O “pensamento estruturalista” praticado por Lévi-Strauss não é uma teoria acerca dos humanos ou do mundo; é um método que acompanha — esse é o postulado — o próprio modo de operação do mundo, e nele os humanos e seus pensamentos. É uma chave de leitura de matrizes compartilhadas por conjuntos de variantes, grupos de transformação — e não apenas nos mitos. Como lembra no “Finale”,

na verdade, a análise estrutural, que alguns reduzem a um jogo gratuito e decadente, só pode emergir no espírito porque seu modelo já está no corpo [...]. Seguindo caminhos censurados por serem única e exclusivamente intelectuais, o pensamento estruturalista recobra e traz à superfície da consciência verdades profundas e orgânicas. Apenas quem o pratica conhece,

por experiência íntima, a sensação de plenitude que seu exercício propicia, fazendo com que o espírito sinta que se comunica realmente com o corpo.²⁵

Em suas lições de como ouvir música, Barenboim enfatiza que “quanto mais se dá”, em termos de dedicação e entrega, “mais se tira” da experiência. A leitura das *Mitológicas* pode ser, como uma audição musical, uma experiência enriquecedora, iluminadora e prazerosa. Como resume Catherine Clément, numa precisa e bela introdução à obra do mestre:

Para além das ciências humanas, a leitura de Claude Lévi-Strauss oferece uma infinita compreensão a quem quiser se dar ao trabalho de observar o mundo. Cada um de seus livros é um manual de pensamento, que obriga a inteligência a abrir-se; e uma espécie de evangelho laico, que ajuda a comover-se diante da vida.²⁶

O experimento não tem paralelo. De fato, as qualidades de escritor, a erudição alimentada pela curiosidade por tudo e a elegância da reflexão não podem ser emuladas. Nas palavras de Philippe Descola:

Porque a análise estrutural de mitos exige um conjunto de qualidades raramente reunidas numa única pessoa: uma intuição aguçada das propriedades contrastivas apresentadas pelos personagens, os eventos e tudo o mais que as narrativas colocam em cena; um saber imenso a respeito não apenas de milhares de mitos originários de regiões muito diversas, como também das características da cultura e do meio dos povos que os produziram; e ainda a capacidade de saltar de mito em mito seguindo o fino fio de um motivo não substantivo, como nos estudos tradicionais de mitologia, mas lógico, operatório e em perpétua transformação, devido às mutações do pensamento que o analista percebe neles conforme se desloca no espaço.²⁷

Mas não há razão para refazer o experimento, uma vez que está feito. Tivemos, nós americanistas, a sorte de ter conosco o grande mestre, por um acaso.²⁸ Vale notar que, se vários especialistas têm mostrado o quanto Lévi-Strauss “deve” aos índios, isso demonstra que a experiência deu certo, e por isso sua obra pode aparecer como repercussão de ontologias de povos nativos das Américas no pensamento ocidental.²⁹ Em sua Aula Inaugural no Collège de France, o próprio Lévi-Strauss já registrava

a dívida [contraída com os índios dos trópicos e seus semelhantes] que jamais poderei quitar, ainda que pudesse [...] fazer justiça à ternura que me inspiram e meu reconhecimento para com eles, continuando a mostrar-me, aqui como entre eles, o que não desejo deixar de ser: seu aprendiz e sua testemunha.³⁰

Num plano mais amplo, o alcance da experiência ainda não foi devidamente explorado. Como observou Descola no centenário de Lévi-Strauss,

oitenta anos de reflexões sobre a natureza da vida social, sobre o destino dos povos, sobre o processo de conhecimento, sobre a emoção estética; reflexões que mal começamos a aproveitar, a que alguns filósofos têm se dedicado, buscando examinar suas consequências para um remanejamento dos conceitos que utilizamos para compreender o mundo e sua móvel diversidade.³¹

No momento em que escrevo, porém, não é a revolucionária e fascinante experiência de pensamento que sobressai entre as lições das *Mitológicas*, mas a lição de respeito para com tudo o que há no mundo, extraída por Lévi-Strauss do pensamento ameríndio expresso em mitos e com a qual conclui o terceiro volume. Uma “puxada de orelha” que faz coro com Sitting Bull, Davi Kopenawa, Raoni e tantos outros sábios

índios conhecedores dos brancos e de seus costumeiros comportamentos em relação a outros entes. Que logo se deram conta do caráter assassino e suicida da falta de respeito característica dos “modos civilizados”.³² Neste primeiro volume, mitos que evocam desastres capazes de acabar com o mundo em que vivemos — em chave de fogo (grande incêndio) ou em chave de água (grande dilúvio) — ilustram a reflexão dos índios a respeito das condições da vida, em suas múltiplas variações e conexões. No final do terceiro volume, que é um manual de boas maneiras cósmicas, somos postos diante de uma “lição de modéstia” dos índios quanto à posição dos “humanos” no mundo:

Neste século em que o homem teima em destruir inumeráveis formas de vida, depois de ter destruído tantas sociedades cuja riqueza e diversidade constituíam desde tempos imemoriais seu maior patrimônio, nunca foi mais necessário dizer, 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. E que mesmo uma estadia de um ou dois milhões de anos nesta terra — já que de todo modo há um dia de acabar — não pode servir de desculpa para qualquer espécie que seja, nem a nossa, dela se apropriar como coisa e se comportar sem pudor ou moderação.³³

Lévi-Strauss escrevia isso em 1968, enquanto as barricadas pegavam fogo em Paris, e foi acusado de reacionário, alienado.³⁴ Por essa e outras conclusões, foi muitas vezes qualificado de pessimista. No século seguinte, num mundo devastado pela assim chamada “ação humana”,³⁵ com florestas destruídas pelo fogo, rios mortos, vendavais e inundações, extinções massivas de formas de vida, é o respeito para com o mundo que se apresenta hoje como causa comum e mais urgente. O “humanismo bem ordenado”, sem o “humano” no centro, é uma das

muitas lições valiosas que a filosofia dos índios tem a nos dar. Executar seus mitos na composição de Lévi-Strauss é um modo de ouvi-los.

BEATRIZ PERRONE-MOISÉS

Vale da Esperança, dezembro de 2020

BEATRIZ PERRONE-MOISÉS é professora do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo e pesquisadora do Centro de Estudos Ameríndios (CEstA-USP). É tradutora da série Mitológicas, de Claude Lévi-Strauss.

À música

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

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

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

À MÚSICA. Coro para vozes femininas com solo (para inaugurar a casa de um amigo).
Letra de Edmond Rostand. Música de Emmanuel Chabrier.

ABERTURA

O objetivo deste livro é mostrar de que modo categorias empíricas, como as de cru e cozido, fresco e podre, molhado e queimado etc., que a observação etnográfica basta para definir com precisão, sempre a partir do ponto de vista de uma cultura particular, podem servir como ferramentas conceituais para isolar noções abstratas e encadeá-las em proposições.

A hipótese inicial requer, pois, que nos situemos de imediato no nível mais concreto, isto é, no seio de uma população, ou de um grupo de populações suficientemente próximas pelo *habitat*, pela história e pela cultura. Contudo, essa é uma precaução metodológica, certamente imperativa, mas que de modo algum dissimula ou restringe o nosso projeto. Utilizando alguns poucos mitos tomados de sociedades indígenas que irão servir-nos de laboratório, faremos uma experiência que, se bem-sucedida, terá um alcance geral, já que esperamos que demonstre a existência de uma lógica das qualidades sensíveis, elucide seus procedimentos e manifeste suas leis.

Partiremos de *um* mito, proveniente de *uma* sociedade, e o analisaremos recorrendo inicialmente ao contexto etnográfico e em seguida a outros mitos da mesma sociedade. Ampliando progressivamente o âmbito da investigação, passaremos a mitos provenientes de sociedades vizinhas, situando-os igualmente em seu

contexto etnográfico particular. Pouco a pouco, chegaremos a sociedades mais afastadas, mas sempre com a condição de que ligações reais de ordem histórica ou geográfica possam ser verificadas ou justificadamente postuladas entre elas. Serão descritas, nesta obra, apenas as etapas iniciais dessa longa excursão através das mitologias indígenas do Novo Mundo, que começa no coração da América tropical e — podemos prevê-lo desde já — nos conduzirá até as regiões setentrionais da América do Norte. Do início ao fim, o fio condutor será fornecido por um mito dos índios bororo do Brasil Central, mas a razão desse procedimento não deve ser procurada nem na hipótese de que esse mito seja mais arcaico do que outros, que estudaremos depois dele, nem na suposição de que o consideremos mais simples ou mais completo. As causas que o impuseram de início à nossa atenção são largamente contingentes. E, se desejamos que a exposição sintética reproduzisse tanto quanto possível o procedimento analítico, isso se deveu ao fato de que, desse modo, a estreita ligação que cremos existir nessas questões entre os aspectos empírico e sistemático haveria de ser ainda mais evidenciada se o método empregado começasse por atestá-la.

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 da mesma sociedade ou de sociedades próximas ou afastadas. Teria sido legítimo, portanto, escolher como ponto de partida qualquer representante do grupo. O interesse do mito de referência não reside, nesse sentido, em seu caráter típico, mas, antes, em sua posição irregular no seio de um grupo. Pelos problemas de interpretação que coloca, ela é, com efeito, especialmente apropriada ao exercício da reflexão.

É DE ESPERAR QUE nossa empresa, mesmo tendo sido assim definida, esbarre em objeções prejudiciais por parte de mitógrafos e especialistas da América tropical. De fato, ela não se deixa restringir a limites territoriais ou a classificações. Como quer que a encaremos, ela se desenvolve como uma nebulosa, sem jamais reunir de modo durável ou sistemático a soma total dos elementos de onde tira cegamente a sua substância, certa de que o real lhe servirá de guia e lhe mostrará um caminho mais seguro do que aqueles que poderia ter inventado. A partir de um mito escolhido, senão arbitrariamente, mas em virtude do sentimento intuitivo de sua riqueza e fecundidade, e em seguida analisado de acordo com as regras estabelecidas em trabalhos anteriores (Lévi-Strauss 1958a, 1958b, 1960, 1962a), configuramos o grupo de transformações de cada sequência, seja no interior do próprio mito, seja elucidando as relações de isomorfismo entre sequências extraídas de vários mitos provenientes da mesma população. Desse modo, passamos da consideração de mitos particulares para a de certos esquemas condutores que se ordenam sobre um mesmo eixo. Em cada ponto desse eixo assinalado por um esquema, traçamos na vertical, digamos assim, outros eixos resultantes da mesma operação, e agora não mais efetuada por meio de mitos aparentemente diferentes de uma única população e sim de mitos que, embora pertencentes a populações vizinhas, apresentam certas analogias com os primeiros. Desse modo, os esquemas condutores se simplificam, se enriquecem ou se transformam. Cada um deles se torna origem de novos eixos, perpendiculares aos precedentes em outros planos, aos quais logo irão conectar-se, por um duplo movimento prospectivo e retrospectivo, sequências extraídas de mitos provenientes de populações mais remotas ou de mitos inicialmente descartados por parecerem inúteis ou impossíveis de

interpretar, embora pertencentes a povos já considerados. À medida que a nebulosa se expande, portanto, seu núcleo se condensa e se organiza. Filamentos esparsos vão se soldando, lacunas vão sendo preenchidas, conexões aparecem — algo que se assemelha a uma ordem transparece sob o caos. Como numa molécula germinal, sequências ordenadas em grupos de transformações vêm agregar-se ao grupo inicial, reproduzindo-lhe a estrutura e as determinações. Nasce um corpo multidimensional, cuja organização é revelada nas partes centrais, enquanto em sua periferia reinam ainda a incerteza e a confusão.

Mas não esperamos observar o estágio em que a matéria mítica, inicialmente dissolvida pela análise, ficará cristalizada na massa, tendo em toda parte o aspecto de uma estrutura estável e bem determinada. Além do fato de a ciência dos mitos ainda estar engatinhando e de dever dar-se por satisfeita por obter apenas um esboço de resultado, temos desde já a certeza de que essa etapa final jamais será atingida, pois, ainda que a suponhamos teoricamente possível, não há, e jamais haverá, uma população ou grupo de populações cujos mitos e a etnografia (sem a qual o estudo dos mitos nada pode) sejam objeto de um conhecimento exaustivo. Tal ambição chega a ser desprovida de sentido, já que se trata de uma realidade instável, permanentemente à mercê dos golpes de um passado que a arruína e de um futuro que a modifica. Em relação a cada um dos casos ilustrados pela literatura, estamos sem dúvida longe disso, contentes pelo simples fato de dispormos de amostras e fragmentos. Vimos que o ponto de partida da análise deve, inevitavelmente, ser escolhido ao acaso, já que os princípios de organização da matéria mítica estão contidos nela e só se revelarão progressivamente. Também é inevitável que o ponto de chegada se imponha por si só e de improviso: quando um certo estado da empresa mostrar que seu objeto ideal

adquiriu forma e consistência suficientes para que algumas de suas propriedades latentes, e sobretudo sua existência como objeto, sejam absolutamente inquestionáveis. Assim como o microscópio óptico, que é incapaz de revelar ao observador a estrutura última da matéria, só podemos escolher entre vários graus de aumento: cada um deles torna visível um nível de organização, cuja verdade é apenas relativa, e exclui, enquanto adotado, a percepção dos outros níveis.

Essas considerações explicam, até um certo ponto, as características de um livro que poderia, de outro modo, ser julgado paradoxal. Embora constitua um volume completo, que desemboca em conclusões que fornecem ao leitor as respostas para as perguntas feitas no início, refere-se frequentemente a um segundo volume, por trás do qual talvez já se delineie um terceiro. Mas esses volumes, se um dia vierem à luz, não formarão uma sequência, e sim uma retomada dos mesmos materiais, um enfoque diferente dos mesmos problemas, na esperança de revelar propriedades que ficaram confusas ou passaram despercebidas, iluminando e colorindo de outro modo os cortes histológicos. Se a investigação transcorrer de acordo com os planos, ela não evoluirá, portanto, sobre um eixo linear, mas em espiral, voltando regularmente a antigos resultados e englobando novos objetos apenas na medida em que seu conhecimento permita aprofundar um conhecimento até então rudimentar.

Tampouco não deve causar surpresa o fato de este livro, declaradamente consagrado à mitologia, recorrer a contos, lendas e tradições pseudo-históricas e fazer amplas referências a ritos e cerimônias. Na realidade, rejeitamos as opiniões precipitadas sobre o que é e o que não é mítico e reivindicamos para nosso uso toda e qualquer manifestação da atividade mental ou social das populações

estudadas que, no curso da análise, se revelar capaz de completar o mito ou esclarecê-lo, mesmo que não constitua, no sentido que os músicos dão ao termo, um acompanhamento “obrigatório” (cf., sobre esse ponto, Lévi-Strauss 1958a: cap. XII). Numa outra ordem de ideias, embora a pesquisa se concentre em mitos da América tropical, de onde provém a maior parte dos exemplos, são as exigências da análise que, à medida que ela avança, impõem a utilização da contribuição de mitos provenientes de regiões mais afastadas, como os organismos primitivos, que, mesmo envoltos numa membrana, mantêm ainda a capacidade de mover seu protoplasma no interior do invólucro e de distendê-la prodigiosamente para emitir pseudópodes: um comportamento que não parece tão estranho quando verificamos que seu intuito é capturar e assimilar corpos estranhos. E, finalmente, evitamos qualquer referência às classificações preconcebidas dos mitos em cosmológicos, sazonais, divinos, heroicos, tecnológicos etc. Aqui, mais uma vez, cabe ao mito, submetido à prova da análise, revelar sua própria natureza e se enquadrar dentro de um tipo; meta inatingível para o mitógrafo enquanto ele se basear em características externas e arbitrariamente isoladas.

Em suma, a especificidade deste livro é não ter um tema; restringindo-se inicialmente ao estudo de um mito, ele deve, para fazê-lo de modo incompleto, assimilar a matéria de duzentos. A preocupação que o inspira, de se limitar a uma região geográfica e cultural bem demarcada, não evita que de tempos em tempos ele tome os ares de um tratado de mitologia geral. Ele não tem começo, já que teria se desenvolvido de modo análogo se outro ponto de partida houvesse sido definido; tampouco tem fim, pois trata de vários problemas de forma apenas sumária, enquanto outros são simplesmente apresentados, à

espera de melhor tratamento. Para preparar o nosso mapa, fomos obrigados a fazer elevações “em rosácea”: montando inicialmente em torno de um mito o seu campo semântico, graças à etnografia e por meio de outros mitos, e repetindo a mesma operação para cada um deles, de modo que a zona central, escolhida aleatoriamente, possa ser recortada por vários percursos, mas a frequência das superposições diminua à medida que nos distanciamos do centro. Para obter uma varredura constante da mesma densidade, seria, portanto, preciso que o procedimento fosse refeito várias vezes, traçando novos círculos a partir de pontos situados na periferia. Mas, ao mesmo tempo, a área de partida seria ampliada. A análise mítica se assemelha, portanto, a uma tarefa de Penélope: cada progresso traz uma nova esperança, que carrega uma nova dificuldade. O dossiê nunca está concluído.

Devemos, porém, confessar que, longe de nos assustar, a estranha concepção deste livro se nos afigura como o sinal de que talvez tenhamos conseguido captar, graças a um plano e a um método que mais se impuseram do que foram escolhidos, algumas das propriedades fundamentais de nosso objeto. Sobre o estudo dos mitos, já dizia Durkheim (1925, p. 142): “É um problema difícil, que deve ser tratado em si, por si e segundo um método que lhe seja específico”. Ele sugeria também a razão desse procedimento, quando evocava mais adiante os mitos totêmicos, “que, certamente, não explicam nada e apenas deslocam a dificuldade, mas que, ao deslocá-la, parecem pelo menos atenuar-lhe o escândalo lógico” (id. *ibid.*, p. 190). Uma definição profunda que poderia, em nossa opinião, ser estendida a todo o campo do pensamento mítico, dando-lhe um sentido mais amplo do que pretenderia o autor.

O estudo dos mitos efetivamente coloca um problema metodológico, na medida em que não pode adequar-se ao princípio cartesiano de dividir a dificuldade em tantas partes quantas forem necessárias para resolvê-lo. 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. Quando acreditamos tê-los desembaraçado e isolado uns dos outros, verificamos que, na verdade, eles se reagrupam, atraídos por afinidades imprevistas. Conseqüentemente, a unidade do mito é apenas tendencial e projetiva, ela nunca reflete um estado ou um momento do mito. Fenômeno imaginário implícito no esforço de interpretação, seu papel é dar ao mito uma forma sintética e impedir que se dissolva na confusão dos contrários. Poder-se-ia, portanto, dizer que a ciência dos mitos é uma *anaclástica*, tomando esse termo antigo no sentido lato, autorizado pela etimologia, e que admite em sua definição o estudo dos raios refletidos e refratados. Mas, à diferença da reflexão filosófica, que pretende remontar à sua origem, as reflexões de que se trata aqui dizem respeito a raios que não existem senão como virtualidade. A divergência das sequências e dos temas é um atributo fundamental do pensamento mítico. Ela se manifesta sob o aspecto de uma irradiação, a única para cujas direções e ângulos somos levados a postular uma origem comum: ponto ideal onde os raios desviados pela estrutura do mito haveriam de se reencontrar se, justamente, não proviessem de algures e não tivessem permanecido paralelos ao longo de todo o trajeto. Como mostraremos na conclusão deste livro, essa multiplicidade oferece algo de essencial, pois está ligada ao duplo caráter do pensamento mítico, que coincide com seu objeto, constituindo dele uma imagem homóloga, mas sem jamais conseguir fundir-se com ele, pois evolui num outro plano. A

recorrência dos temas traduz essa mistura de impotência e tenacidade. 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. Como os ritos, os mitos são *intermináveis*. E, querendo imitar o movimento espontâneo do pensamento mítico, nosso empreendimento, igualmente curto demais e longo demais, teve de se curvar às suas exigências e respeitar seu ritmo. Assim, este livro sobre os mitos é, a 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.

MAS É CERTAMENTE NO PLANO da crítica etnográfica que atraímos a maior parte das censuras. Apesar da nossa extrema preocupação com a informação, certas fontes foram deixadas de lado, mesmo quando eram acessíveis.¹ Nem todas as fontes utilizadas foram mantidas na redação definitiva. Para não tornar a exposição demasiadamente pesada, foi preciso fazer a triagem dos mitos, escolher determinadas versões, suprimir motivos de suas variantes. Poderemos ser acusados de ter moldado a matéria da investigação de acordo com nosso projeto. Pois se, de uma massa considerável de mitos, tivéssemos mantido apenas aqueles mais favoráveis à demonstração, esta perderia muito de sua força. Conclui-se que, para ousar abordar sua comparação, teria sido preciso vasculhar efetivamente a totalidade dos mitos conhecidos da América tropical?

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* [EB], e esperamos que a obra chegasse à França para explorá-la antes de dar ao texto sua forma

final. Mas, utilizando o mesmo raciocínio, não deveríamos ter esperado pela publicação, em dois ou três anos, do segundo volume, que será consagrado aos mitos, e da parte que tratará dos nomes próprios? Em verdade, o estudo do volume publicado, apesar das riquezas que contém, trazia um outro ensinamento. Os salesianos, que registraram suas próprias mudanças de opinião com muita tranquilidade, quando não deixam simplesmente de mencioná-las, são bastante rígidos quanto à coincidência entre uma informação publicada por um autor e outra mais recente, colhida por eles mesmos. Em ambos os casos, cometem o mesmo erro metodológico. O fato de uma informação contradizer uma outra coloca um problema, mas não o resolve. 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 que se pode, sem trair o reconhecimento que lhes é devido, fazer-lhes uma leve crítica: eles têm a lamentável tendência a crer que a informação mais recente anula todas as outras.

Não duvidamos nem por um instante que a consideração de outros documentos, publicados ou a publicar, afetará nossas interpretações. Algumas delas, aventadas prudentemente, talvez se vejam confirmadas; outras serão abandonadas ou modificadas. Mas não seja por isso: em disciplinas como a nossa, o saber científico avança aos tropeços, fustigado pela contenda e pela dúvida. E deixa à metafísica a impaciência do tudo ou nada. Para que nosso empreendimento seja válido, não é necessário, em nossa opinião, que goze durante anos, e até os mínimos detalhes, de uma presunção de verdade. Basta que se lhe reconheça o modesto mérito de ter deixado um problema difícil numa situação menos ruim do que aquela em que o encontrou. Não devemos esquecer

que na ciência não pode haver verdades estabelecidas. O estudioso não é o homem que fornece as verdadeiras respostas; é aquele que faz as verdadeiras perguntas.

Avancemos um pouco mais. Criticar-nos por não termos realizado um inventário exaustivo dos mitos sul-americanos antes de analisá-los seria cometer um grave equívoco sobre a natureza e o papel desses documentos. O conjunto de mitos de uma população é da ordem do discurso. A menos que a população se extinga física ou moralmente, esse conjunto nunca é fechado. Os linguistas deveriam, então, ser igualmente censurados por escreverem a gramática de uma língua sem terem registrado a totalidade das palavras que foram pronunciadas desde que a língua existe, e sem conhecerem as trocas verbais que ocorrerão enquanto ela existir. A experiência prova que um número irrisório de frases, em comparação com todas as que um linguista poderia teoricamente ter coletado (sem mencionar aquelas que ele não pôde conhecer porque foram ditas antes que ele iniciasse o seu trabalho ou na sua ausência, ou porque serão ditas mais tarde), permite-lhe elaborar uma gramática da língua que ele estuda. E mesmo uma gramática parcial, ou um esboço de gramática representam aquisições preciosas quando se trata de línguas desconhecidas. A sintaxe não espera que uma série teoricamente ilimitada de eventos tenha sido registrada para se manifestar, pois ela consiste no corpo de regras que preside sua geração. Ora, o que pretendemos esboçar é justamente uma sintaxe da mitologia sul-americana. No momento em que novos textos vierem enriquecer o discurso mítico, ocorrerá o controle ou modificação do modo como foram formuladas certas leis gramaticais, a renúncia a algumas delas e a descoberta de novas leis. Mas, de todo modo, a exigência de um discurso

mítico total não poderia ser colocada como um obstáculo. Pois acabamos de ver que tal exigência não tem sentido.

Uma outra objeção seria mais grave. Poder-se-ia, efetivamente, ser contestado o direito de escolher nossos mitos aqui e acolá, de explicar um mito do Chaco por uma variante guianense, um mito jê por seu análogo colombiano. Porém, por mais que respeite a história e se empenhe em aproveitar todas as suas lições, a análise estrutural não quer se ver confinada aos perímetros já circunscritos pela investigação histórica. Ao contrário, demonstrando que mitos de proveniências muito diferentes formam objetivamente um grupo, ela coloca um problema para a história, incentivando-a a partir em busca de uma solução. Constituímos um grupo, e esperamos ter dado provas de que se trata de um grupo. Cabe aos etnógrafos, aos historiadores e aos arqueólogos dizer como e por quê.

Mas todos podem ficar tranquilos. Para explicar o caráter de grupo que apresentam os mitos reunidos por nossa investigação (e que o foram apenas por essa razão), não esperamos que a crítica histórica possa, um dia, reduzir um sistema de afinidades lógicas à enumeração de uma infinidade de empréstimos, sucessivos ou simultâneos, que populações contemporâneas ou antigas teriam feito umas às outras, através de distâncias e lapsos de tempo às vezes tão consideráveis que qualquer interpretação desse tipo seria pouco plausível ou, em todo caso, impossível de verificar. Por isso começaremos convidando o historiador a ver na América indígena uma Idade Média à qual teria faltado sua Roma: massa confusa, originária de um velho sincretismo cuja textura foi certamente muito frouxa, no seio da qual subsistiram aqui e ali, durante vários séculos, focos de alta civilização e povos bárbaros, tendências centralizadoras e forças de fragmentação. Embora estas

últimas tenham prevalecido, por força de causas internas e devido à chegada dos conquistadores europeus, é certo que um grupo, como o que constitui o objeto de nossa investigação, deve seu caráter ao fato de se ter, de certo modo, cristalizado num meio semântico já organizado, cujos elementos tinham servido a todos os tipos de combinações: não tanto, sem dúvida, por vontade de imitar, senão para permitir que sociedades pequenas, porém numerosas, afirmassem sua respectiva originalidade explorando os recursos de uma dialética de oposições e correlações, no âmbito de uma concepção de mundo comum.

Tal interpretação, que deixaremos apenas esboçada, baseia-se evidentemente em conjecturas históricas: alta antiguidade do povoamento da América tropical, deslocamentos repetidos de várias tribos em todos os sentidos, fluidez demográfica e fenômenos de fusão criando condições para um sincretismo muito antigo, a partir do qual se produziram as diferenças observáveis entre os grupos, que não refletem nada ou quase nada das condições arcaicas, mas são, em geral, secundárias e derivadas. Apesar da perspectiva formal que adota, a análise estrutural válida, portanto, interpretações etnográficas e históricas que propusemos há mais de vinte anos e que, consideradas temerárias na época (cf. Lévi-Strauss 1958a, p. 118-ss, cap. VI), só fizeram ganhar terreno. Se alguma conclusão etnográfica se depreende deste livro, é a de que na verdade os Jê, longe de serem os “marginais” que se imaginava em 1942, durante a redação do volume I do *Handbook of South American Indians* (hipótese contra a qual protestávamos já na época), representam, na América do Sul, um elemento central, cujo papel é comparável ao desempenhado, na América do Norte, pelas culturas muito antigas e seus sobreviventes estabelecidos nas bacias dos rios Fraser e Colúmbia. Quando nossa investigação se deslocar para as

regiões setentrionais da América do Norte, os fundamentos dessa aproximação aparecerão com mais clareza.

ERA NECESSÁRIO EVOCAR pelo menos esses resultados concretos da análise estrutural (outros resultados, restritos às culturas da América tropical, serão expostos neste livro), para alertar os leitores contra a acusação de formalismo, ou mesmo de idealismo, que às vezes nos é dirigida. Mais ainda do que nossas obras anteriores, este livro não estaria desviando a investigação etnológica para os caminhos — que deveriam continuar sendo vedados a ela — da psicologia, da lógica e da filosofia? Não estaríamos assim contribuindo para desviar a atenção da etnografia de suas verdadeiras tarefas, que consistiriam no estudo de sociedades concretas e dos problemas nelas colocados pelas relações entre os indivíduos e os grupos, do triplo ponto de vista, social, político e econômico? Tais preocupações, frequentemente expressas, resultam a nosso ver de um total desconhecimento da tarefa a que nos propusemos. E colocam em dúvida — o que nos parece mais grave — a continuidade do programa que seguimos metodicamente desde *As estruturas elementares do parentesco*, quando, pelo menos contra esta obra, não parece que a mesma objeção possa ser razoavelmente formulada.

Se *O pensamento selvagem* marca uma espécie de pausa em nossa tentativa, é somente porque era preciso recuperar o fôlego entre os dois esforços. Certamente, aproveitamos para dar uma olhada no panorama que se estendia diante de nós, valendo-nos da ocasião que se oferecia para avaliar o trajeto percorrido, estabelecer a sequência do itinerário e ter uma vaga ideia dos territórios estrangeiros que teríamos de atravessar, embora não tivéssemos a intenção de nos afastar muito de nosso caminho e — a não ser para uma breve incursão furtiva — de nos

aventurar pelos extremamente bem guardados territórios de caça da filosofia... De qualquer modo, essa parada, que certas pessoas viram como uma conclusão, seria apenas temporária, entre a primeira etapa, percorrida n'*As estruturas*, e a segunda, que este livro pretende iniciar.

O principal é que o destino permanece inalterado. Trata-se como sempre de, partindo da experiência etnográfica, fazer um inventário dos imperativos mentais, reduzir dados aparentemente arbitrários a uma ordem, atingir um nível no qual uma necessidade, imanente às ilusões de liberdade, se revela. Por trás da contingência superficial e da diversidade aparentemente incoerente das regras de casamento, destacamos, n'*As estruturas*, um pequeno número de princípios simples, cuja intervenção fazia com que um conjunto muito complexo de usos e costumes, à primeira vista absurdos (e assim geralmente considerados), fosse redutível a um sistema significante. Nada garantia, entretanto, que tais imperativos fossem de origem interna. Pode até ser que apenas ecoassem, no espírito dos homens, certas exigências da vida social objetivadas nas instituições. Sua ressonância no plano psíquico seria, então, o efeito de mecanismos de que só faltava descobrir o modo de operação.

Portanto, a experiência que iniciamos agora com a mitologia será mais decisiva. A mitologia não tem função prática evidente; ao contrário dos fenômenos anteriormente examinados, ela não está diretamente vinculada a uma realidade diferente, dotada de uma objetividade maior do que a sua, cujas ordens transmitiria a um espírito que parece ter total liberdade para se entregar à própria criatividade espontânea. Consequentemente, se se pudesse demonstrar que, também neste caso, a aparente arbitrariedade, a pretensa liberdade de expansão, a invenção supostamente desenfreada supõem regras que operam num nível mais

profundo, a conclusão inelutável seria de que o espírito, deixado a sós consigo mesmo e liberado da obrigação de compor com os objetos, fica de certo modo reduzido a imitar-se a si mesmo como objeto; e que, não sendo as leis de suas operações nesse caso fundamentalmente diferentes daquelas que ele revela na outra função, o espírito evidencia assim sua natureza de coisa entre outras. Sem levar tão longe o raciocínio, basta nos imbuirmos da convicção de que, se o espírito humano se mostra determinado até mesmo em seus mitos, então *a fortiori* deve sê-lo em toda parte.²

Ao deixar-se guiar pela busca dos imperativos mentais, nossa problemática se aproxima da do kantismo, embora caminhemos por outras vias, que não conduzem às mesmas conclusões. O etnólogo não se sente obrigado, como o filósofo, a tomar como princípio de reflexão as condições de exercício de seu próprio pensamento, ou de uma ciência que é a de sua sociedade e de seu tempo, a fim de estender essas constatações locais a um entendimento cuja universalidade só pode ser hipotética e virtual. Preocupado com os mesmos problemas, adota um procedimento duplamente inverso. Prefere, à hipótese de um entendimento universal, a observação empírica de entendimentos coletivos, cujas propriedades, de certo modo solidificadas, lhe são reveladas por inumeráveis sistemas concretos de representações. E visto ser ele homem de certo meio social, de certa cultura, de certa região e de certo período da história, para quem esses sistemas representam toda a gama de variações possíveis no seio de um gênero, escolhe aqueles cuja divergência lhe parece mais acentuada, na esperança de que as regras metodológicas que lhe serão impostas para traduzir esses sistemas nos termos de seu próprio, e vice-versa, exponham uma rede de imperativos fundamentais e comuns: ginástica suprema em que o

exercício da reflexão, levado a seus limites objetivos (já que estes terão sido antes de tudo localizados e inventariados pela investigação etnográfica), faz saltar cada músculo e articulação do esqueleto, expondo assim os lineamentos de uma estrutura anatômica geral.

Reconhecemos perfeitamente esse aspecto de nossa tentativa nas palavras de Paul Ricoeur, quando a qualifica, com razão, de “kantismo sem sujeito transcendental”.³ Mas tal restrição, longe de nos parecer sinal de uma lacuna, se nos apresenta como a consequência inevitável, no plano filosófico, da escolha que fizemos de uma perspectiva etnográfica. Como nos pusemos em busca das condições para que sistemas de verdades se tornem mutuamente convertíveis, podendo, pois, ser simultaneamente admissíveis por vários sujeitos, o conjunto dessas condições adquire o caráter de objeto dotado de uma realidade própria, e independente de todo e qualquer sujeito.

Acreditamos que nada melhor do que a mitologia para ilustrar e demonstrar empiricamente a realidade desse pensamento objetivado. Sem excluir que os sujeitos falantes, que produzem e transmitem os mitos, possam tomar consciência de sua estrutura e de seu modo de operar, isso não poderia acontecer normalmente, mas apenas de modo parcial e intermitente. Ocorre com os mitos o mesmo que com a linguagem: se um sujeito aplicasse conscientemente em seu discurso as leis fonológicas e gramaticais, supondo-se que possuísse o conhecimento e o talento necessários, perderia quase que imediatamente o fio de suas ideias. Do mesmo modo, o exercício e o uso do pensamento mítico exigem que suas propriedades se mantenham ocultas; senão, colocar-nos-íamos na posição do mitólogo, que não pode acreditar nos mitos, pois se dedica a desmontá-los. A análise mítica não tem nem pode ter por objeto mostrar como homens pensam. No caso particular que nos

interessa aqui, é no mínimo duvidoso que os indígenas do Brasil Central realmente concebam, além dos relatos míticos que os encantam, os sistemas de relações aos quais os reduzimos. E quando, por meio desses mitos, validamos certas expressões arcaicas ou figuradas de nossa própria língua popular, a mesma constatação se impõe, já que é de fora, e segundo as regras de uma mitologia estrangeira, que uma tomada de consciência retroativa se opera de nossa parte. Não pretendemos, portanto, mostrar como os homens pensam nos mitos, mas como os mitos se pensam nos homens, e à sua revelia.

E talvez convenha ir ainda mais longe, como sugerimos, abstraindo todo sujeito para considerar que, de um certo modo, os mitos se pensam *entre si*.⁴ Pois trata-se, aqui, menos de extrair o que há *nos* mitos (sem estar, aliás, na consciência dos homens), do que o sistema dos axiomas e postulados que definem o melhor código possível, capaz de oferecer uma significação comum a elaborações inconscientes, que são próprias de espíritos, sociedades e culturas escolhidas entre os que apresentam o maior distanciamento, uns em relação aos outros. 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.

Mas, tanto quanto os outros códigos, este não é inventado ou recebido de fora. É imanente à própria mitologia, onde apenas o descobrimos. Um etnógrafo, trabalhando na América do Sul, espantou-se com o modo como os mitos chegavam a ele: “Cada narrador — ou 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 afetar-se com isso: “Um karajá que me acompanhava de aldeia em aldeia ouviu muitas variantes desse tipo e recebeu-as com uma confiança quase idêntica. Não que ele não percebesse as contradições. Mas não tinha o mínimo interesse por elas...” (Lipkind, 1940, p. 251). Um comentador ingênuo, vindo de outro planeta, poderia se espantar — com mais razão (já que se trata então de história e não de mito) — que, na massa de obras consagradas à Revolução Francesa, os mesmos incidentes não sejam sempre mencionados ou ignorados, e que os relatados por vários autores apareçam sob ópticas diferentes. E, no entanto, essas variantes se referem ao mesmo país, ao mesmo período, aos mesmos acontecimentos, cuja realidade se espalha por todos os planos de uma estrutura folhada. O critério de validade não se prende, portanto, aos elementos da história. Perseguidos isoladamente, cada um deles seria intangível. Mas ao menos alguns deles adquirem consistência, pelo fato de poderem integrar-se numa série cujos termos recebem maior ou menor credibilidade, dependendo de sua coerência global.

Apesar dos esforços, tão meritórios quanto indispensáveis, para atingir uma outra condição, uma história clarividente deverá confessar que jamais escapa completamente da natureza do mito. De modo que o que se aplica a ela se aplicará, *a fortiori*, ainda mais a ele. Os esquemas míticos apresentam no mais alto grau o caráter de objetos absolutos, os quais, se não sofressem influências externas, não perderiam nem ganhariam partes. Segue-se que, quando o esquema sofre uma transformação, esta afeta solidariamente todos os seus aspectos. Consequentemente, quando um aspecto de um determinado mito parece ininteligível, um método legítimo consiste em tratá-lo, de modo

hipotético e preliminar, como uma transformação do aspecto homólogo de um outro mito, ligado para reforço do argumento ao mesmo grupo, e que se presta melhor à interpretação. Foi o que fizemos diversas vezes: quando resolvemos o episódio da boca coberta do jaguar em M₇ pelo episódio inverso da boca escancarada em M₅₅; ou o dos urubus realmente prestativos em M₁ a partir dos falsamente prestativos de M₆₅. Contrariamente ao que se poderia pensar, o método não cai num círculo vicioso. Implica somente que cada mito tomado em particular existe como aplicação restrita de um esquema que as relações de inteligibilidade recíproca, percebidas entre vários mitos, ajudam progressivamente a extrair.

No uso que fazemos do método, seremos certamente acusados de interpretar demais e simplificar. Além de não pretendermos que todas as soluções aventadas tenham o mesmo valor — já que insistimos em apontar a precariedade de algumas delas —, seria hipocrisia não levar o nosso pensamento até o fim. Responderemos então a nossos eventuais críticos: que importa? Pois, se o objetivo último da antropologia é contribuir para um melhor conhecimento do pensamento objetivado e de seus mecanismos, finalmente dá no mesmo que, neste livro, o pensamento dos indígenas sul-americanos tome forma sob a operação do meu, ou o contrário. O que importa é que o espírito humano, indiferente à identidade de seus mensageiros eventuais, manifesta aí uma estrutura cada vez mais inteligível, à medida que avança o processo duplamente reflexivo de dois pensamentos agindo um sobre o outro e, nesse processo, ora um, ora outro pode ser a mecha ou a faísca de cuja aproximação resultará a iluminação de ambos. E, se esta vier a revelar um tesouro, não haverá necessidade de árbitro para proceder à partilha,

já que reconhecemos logo de início (Lévi-Strauss, 1962a) que a herança é inalienável e que deve ser mantida indivisa.

2

No início desta introdução, dissemos ter procurado transcender a oposição entre o sensível e o inteligível, colocando-nos imediatamente no nível dos signos. Estes, na verdade, se exprimem um através do outro. Mesmo quando em número reduzido, prestam-se a combinações rigorosamente arranjadas, que podem traduzir, até em suas mínimas nuances, toda a diversidade da experiência sensível. 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, sempre inequívoca remete, no entanto, a uma combinação de elementos que, escolhidos ou dispostos de outro modo, teriam suscitado a consciência de um outro perfume. Graças à noção de signo, trata-se para nós, no plano do inteligível e não mais apenas no do sensível, de colocar as qualidades secundárias a serviço da verdade.

Essa busca de uma via intermediária entre o exercício do pensamento lógico e a percepção estética devia naturalmente inspirar-se no exemplo da música, que sempre a trilhou. A comparação não se impunha somente de um ponto de vista genérico. Rapidamente, quase desde o início da redação desta obra, constatamos que era impossível distribuir a matéria deste livro de acordo com um plano conforme às normas tradicionais. O corte em capítulos não violentava apenas o movimento do pensamento; empobrecia-o e mutilava-o, tirava da demonstração sua agudeza. Paradoxalmente, parecia que, para que ela fosse determinante, era preciso conceder-lhe mais flexibilidade e liberdade. Percebemos

também que a ordem de apresentação dos documentos não podia ser linear e que as fases do comentário não se ligavam umas às outras por uma simples relação entre antes e depois. Artifícios de composição eram indispensáveis, para dar às vezes ao leitor a sensação de uma simultaneidade, certamente ilusória, já que continuávamos atrelados à ordem do relato, mas da qual podíamos ao menos buscar um equivalente aproximado, alternando um discurso alongado e um discurso difuso, acelerando o ritmo depois de tê-lo baixado, ora acumulando os exemplos, ora mantendo-os separados. Assim, constatamos que nossas análises se situavam em diversos eixos. O das sucessões, evidentemente, mas também o das compacidades relativas, que exigiam o recurso a formas evocadoras do que são, em música, o solo e o *tutti*; os das tensões expressivas e dos códigos de substituição, em função dos quais apareciam, ao correr da redação, oposições comparáveis àquelas entre canto e recitativo, conjunto instrumental e ária.

Dessa liberdade que tomávamos de recorrer a várias dimensões para nelas dispor nossos temas, resultava que um corte em capítulos isométricos devia dar lugar a uma divisão em partes menos numerosas, mas também mais volumosas e complexas, de comprimento desigual, e cada uma delas formando um todo em virtude de sua organização interna, à qual presidiria uma certa unidade de inspiração. Pela mesma razão, as partes não podiam ter uma forma única; cada uma delas obedeceria, antes, às regras de tom, de gênero e de estilo exigidas pela natureza dos materiais utilizados e pela natureza dos meios técnicos empregados em cada caso. Aqui também, conseqüentemente, as formas musicais nos ofereciam o recurso de uma diversidade já estabelecida pela experiência, uma vez que a comparação com a sonata, a sinfonia, a

cantata, o prelúdio, a fuga etc. permitia verificar facilmente que na música tinham sido colocados problemas de construção análogos aos que a análise dos mitos levantara, e para os quais a música já tinha inventado soluções.

Mas, ao mesmo tempo, não podíamos esquivar-nos de um outro problema: o das causas profundas da afinidade, à primeira vista surpreendente, entre a música e os mitos (cujas propriedades a análise estrutural se limita a evidenciar, retomando-as simplesmente em seu proveito e transpondo-as para um outro plano). E, sem dúvida, já era um grande passo no caminho de uma resposta o fato de poder invocar essa invariante de nossa história pessoal que nenhuma peripécia abalou, nem mesmo as fulgurantes revelações que foram, para um adolescente, a audição de *Pelléas [e Melisande]* e depois d'*As bodas*: ou seja, a homenagem, prestada desde a infância, no altar do “deus Richard Wagner”. Pois, se devemos reconhecer em Wagner o pai irrecusável da análise estrutural dos mitos (e até dos contos, veja-se *Os mestres*), é altamente revelador que essa análise tenha sido inicialmente feita *em música*.⁵ Consequentemente, quando sugeríamos que a análise dos mitos era comparável à de uma grande partitura (Lévi-Strauss, 1958a, p. 234), apenas tirávamos a consequência lógica da descoberta wagneriana de que a estrutura dos mitos se revela por meio de uma partitura.

Contudo, essa homenagem liminar mais confirma a existência do problema do que o resolve. Acreditamos que a verdadeira resposta se encontra no caráter comum do mito e da obra musical, no fato de serem linguagens que transcendem, cada qual a seu modo, o plano da linguagem articulada, embora requeiram, como esta, ao contrário da pintura, uma dimensão temporal para se manifestarem. 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 desmenti-lo. Ambas são, na verdade, máquinas de suprimir o tempo. Abaixo dos sons e dos ritmos, a música opera sobre um terreno bruto, que é o tempo fisiológico do ouvinte; tempo irremediavelmente diacrônico porque irreversível, do qual ela transmuta, no entanto, o segmento que foi consagrado a escutá-la numa totalidade sincrônica e fechada sobre si mesma. A audição da obra musical, em razão de sua organização interna, imobiliza, portanto, o tempo que passa; como uma toalha fustigada pelo vento, atinge-o e dobra-o. De modo que ao ouvirmos música, e enquanto a escutamos, atingimos uma espécie de imortalidade.

Vê-se assim como a música se assemelha ao mito, que também supera a antinomia entre um tempo histórico e findo e uma estrutura permanente. Mas, para justificar plenamente a comparação, é preciso avançá-la mais do que fizemos algures (Lévi-Strauss, 1958a, pp. 230-3). Como a obra musical, o mito opera a partir de um duplo contínuo. Um externo, cuja matéria é constituída, num caso, por acontecimentos históricos ou tidos por tais, formando uma série teoricamente ilimitada de onde cada sociedade extrai, para elaborar seus mitos, um número limitado de eventos pertinentes; e, no outro caso, pela série igualmente ilimitada dos sons fisicamente realizáveis, na qual cada sistema musical seleciona a sua escala. O segundo contínuo é de ordem interna. Situa-se no tempo psicofisiológico do ouvinte, cujos fatores são muito complexos: periodicidade das ondas cerebrais e dos ritmos orgânicos, capacidade da memória e intensidade de atenção. São principalmente os aspectos neuropsíquicos que a mitologia põe em jogo, pela duração da narração, a recorrência dos temas e outras formas de retorno e paralelismo que, para serem corretamente localizadas, exigem que o

espírito do ouvinte varra, por assim dizer, o campo do relato em todos os sentidos à medida que este se desdobra diante dele. Tudo isso se aplica igualmente à música. Mas, além do tempo psicológico, a música se dirige ao tempo fisiológico e até visceral, que a mitologia certamente não ignora — já que uma história contada pode ser “palpitante” — sem que seu papel seja tão essencial quanto na música: todo contraponto proporciona aos ritmos cardíaco e respiratório um lugar silencioso.

Limitemo-nos a esse tempo visceral, para simplificar o raciocínio. Diremos então que a música opera por meio de duas grades. Uma é fisiológica e, portanto, natural; sua existência se deve ao fato de que a música explora os ritmos orgânicos, e torna assim pertinentes certas discontinuidades que de outro modo permaneceriam em estado latente, como que afogadas na duração. A outra é cultural; consiste numa escala de sons musicais, cujos número e intervalos variam segundo as culturas. Esse sistema de intervalos fornece à música um primeiro nível de articulação, não em função das alturas relativas (que resultam das propriedades sensíveis de cada som), mas das relações que surgem entre as notas da escala: daí sua distinção em fundamental, tônica, sensível e dominante, exprimindo relações que os sistemas politonal e atonal encavalam, mas não destroem.

A missão do compositor é alterar essa discontinuidade sem revogá-la o princípio; quer a invenção melódica cave lacunas temporárias na grade, quer, também temporariamente, tape ou reduza os buracos. Ora ela perfura, ora obtura. E o que vale para a melodia vale também para o ritmo, já que, através deste segundo meio, os tempos da grade fisiológica, teoricamente constantes, são saltados ou redobrados, antecipados ou retomados com atraso.

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, convencido de poder adivinhar o projeto, embora seja na verdade incapaz de desvendá-lo 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. Se o compositor retira mais, experimentamos uma deliciosa sensação de queda; sentimo-nos arrancados de um ponto estável no solfejo e lançados no vazio, mas somente porque o ponto de apoio que nos é oferecido não se encontra no local previsto. Quando o compositor tira menos, ocorre o contrário: obriga-nos a uma ginástica mais hábil do que a nossa. Ora somos movidos, ora obrigados a nos mover, e sempre além daquilo que, sós, nos sentiríamos capazes de realizar. O prazer estético é feito dessa infinidade de enlevos e tréguas, esperas inúteis e esperas recompensadas além do esperado, resultado dos desafios trazidos pela obra; e da sensação contraditória que provoca, de que as provas às quais nos submete são insuperáveis, quando ela se prepara para nos fornecer meios maravilhosamente imprevistos que permitirão vencê-las. Ainda equívoco na partitura, que o revela

... irradiando uma sagração

Mal calada pela própria tinta em soluços sibilinos,*

o desígnio do compositor se atualiza, como o do mito, através do ouvinte e por ele. Em ambos os casos, observa-se com efeito a mesma inversão da relação entre o emissor e o receptor, pois é, afinal, o segundo que se vê significado pela mensagem do primeiro: a música se vive em mim, eu me ouço através dela. O mito e a obra musical

aparecem, assim, como regentes de orquestra cujos ouvintes são os silenciosos executantes.

Se perguntarmos então onde se encontra o verdadeiro núcleo da obra, a resposta só pode ser que sua determinação é impossível. A música e a mitologia confrontam o homem com objetos virtuais de que apenas a sombra é atual, com aproximações conscientes (uma partitura musical e um mito não podendo ser outra coisa) de verdades inelutavelmente inconscientes e que lhes são consecutivas. No caso do mito, intuímos o porquê dessa situação paradoxal: deve-se à desproporção que prevalece entre as circunstâncias da criação, que são coletivas, e o regime individual do consumo. Os mitos não têm autor; a partir do momento em que são vistos como mitos, e qualquer que tenha sido a sua origem real, só existem encarnados numa tradição. Quando um mito é contado, ouvintes individuais recebem uma mensagem que não provém, na verdade, de lugar algum; por essa razão se lhe atribui uma origem sobrenatural. É, pois, compreensível que a unidade do mito seja projetada num foco virtual: para além da percepção consciente do ouvinte, que o mito apenas atravessa, até um ponto onde a energia que irradia será consumida pelo trabalho de reorganização inconsciente, previamente desencadeado por ele. A música coloca um problema muito mais difícil, já que ignoramos completamente as condições mentais da criação musical. Em outras palavras, não sabemos qual é a diferença entre esses espíritos raros que secretam música e aqueles, incontáveis, em que o fenômeno não ocorre, embora se mostrem geralmente sensíveis a ele. A diferença é, no entanto, tão marcada e se manifesta tão precocemente, que desconfiamos apenas que implica propriedades de uma natureza particular, situadas certamente num nível muito profundo. Mas o fato de a música ser uma linguagem — por meio

da qual são elaboradas mensagens das quais pelo menos algumas são compreendidas pela imensa maioria, ao passo que apenas uma ínfima minoria é capaz de emití-las, e de, entre todas as linguagens, ser esta a única que reúne as características contraditórias de ser ao mesmo tempo inteligível e intraduzível — faz do criador de música um ser igual aos deuses, e da própria música, o supremo mistério das ciências do homem, contra o qual elas esbarram, e que guarda a chave de seu progresso.

Com efeito, seria errôneo invocar a poesia pretendendo que ela coloca um problema da mesma ordem. Nem todo mundo é poeta, mas a poesia utiliza como veículo um bem comum, que é a linguagem articulada; e apenas estabelece regras específicas para seu emprego. A música, ao contrário, se vale de um veículo que lhe é próprio e que, fora dela, não é suscetível de nenhum uso geral. De direito, senão de fato, qualquer pessoa razoavelmente educada poderia escrever poemas, bons ou maus; ao passo que a invenção musical supõe aptidões especiais, que não se pode fazer florescer a não ser que sejam dadas.

OS FANÁTICOS POR PINTURA certamente protestarão contra o lugar privilegiado que damos à música, ou pelo menos reivindicarão o mesmo tratamento para as artes gráficas e plásticas. Parece-nos contudo que, de um ponto de vista formal, os materiais utilizados, respectivamente sons e cores, não se situam no mesmo plano. Para justificar a diferença, diz-se às vezes que a música não é normalmente imitativa, ou melhor, que não imita nada a não ser ela mesma, ao passo que, diante de um quadro, a primeira pergunta que vem à mente do espectador é o que ele representa. Mas, se colocarmos o problema desse modo em nossos dias, esbarraremos no caso da pintura não figurativa. Em favor de sua empreitada, o pintor abstrato não poderia invocar o precedente da

música, e reivindicar seu direito de organizar as formas e as cores, senão de modo totalmente livre, ao menos seguindo as regras de um código independente da experiência sensível, como faz a música com os sons e os ritmos?

Propondo essa analogia, seríamos vítimas de uma grave ilusão. Pois, se existem “naturalmente” cores na natureza, não há, a não ser de modo fortuito e passageiro, sons musicais, mas apenas ruídos.⁶ Os sons e as cores não são, portanto, entidades do mesmo nível, e a comparação só pode ser legitimamente feita entre as cores e os ruídos, isto é, entre os modos visuais e acústicos, ambos da ordem da natureza. Ora, ocorre que justamente em relação a ambos o homem mantém a mesma atitude, não lhes permitindo livrar-se de um suporte. Conhecemos certamente ruídos confusos, assim como cores difusas, mas, tão logo seja possível discerni-los e dar-lhes uma forma, surgirá imediatamente a preocupação de identificá-los, ligando-os a uma causa. Tais manchas, diremos, são um monte de flores praticamente escondidas pela vegetação, aqueles estalos devem provir de um passo furtivo ou de galhos fustigados pelo vento...

Não existe, portanto, verdadeira paridade entre pintura e música. Uma encontra na natureza a sua matéria: as cores são dadas antes de serem utilizadas e o vocabulário atesta seu caráter derivado até na designação das nuances mais sutis: azul-marinho, azul-pavão ou azul-petróleo; verde-água, verde-esmeralda; amarelo-palha, amarelo-ovo; vermelho-cereja etc. Ou seja, só há cores na pintura porque já existem seres e objetos coloridos, e é apenas por abstração que as cores podem ser descoladas desses substratos naturais e tratadas como termos de um sistema à parte.

Objetar-se-á que, se isso vale para as cores, não se aplica às formas. As geométricas, e todas as outras que delas derivam, se apresentam ao artista já criadas pela cultura; como os sons musicais, elas não provêm da experiência. Mas, se uma arte se limitasse a explorar essas formas, adquiriria, inevitavelmente, um caráter decorativo. Sem jamais conquistar uma existência própria, ficaria exaurida, a menos que, ao enfeitá-los, não se agarrasse aos objetos para tirar deles a sua substância. Tudo se passa, portanto, como se a pintura não tivesse outra escolha senão significar os seres e as coisas incorporando-os a seus intentos, ou participar da significação dos seres e das coisas incorporando-se a eles.

Parece-nos que essa servidão congênita das artes plásticas em relação aos objetos se deve ao fato de a organização das formas e das cores no seio da experiência sensível (que, nem é preciso dizê-lo, já é uma função da atividade inconsciente do espírito) desempenhar, para elas, o papel de primeiro nível de articulação do real. É unicamente graças a ele que elas têm a possibilidade de introduzir uma segunda articulação, que consiste na escolha e disposição das unidades e em sua interpretação de acordo com os imperativos de uma técnica, de um estilo e de uma maneira: isto é, transpondo-as segundo as regras de um código, características de um artista ou de uma sociedade. Se a pintura merece ser chamada de linguagem, é na medida em que, como toda linguagem, ela consiste num código especial cujos termos são gerados por combinação de unidades menos numerosas e elas mesmas pertencentes a um código mais geral. Existe, no entanto, uma diferença em relação à linguagem articulada, de onde decorre que as mensagens da pintura são recebidas em primeiro lugar pela percepção estética e depois pela percepção intelectual, quando ocorre o oposto no outro caso. Quando se trata da linguagem articulada, a entrada em operação do segundo código

oblitera a originalidade do primeiro. Daí o “caráter arbitrário” reconhecido aos signos linguísticos. Os linguistas sublinham esse aspecto quando dizem que “(os) morfemas, elementos de significação, se resolvem por sua vez em fonemas, elementos de articulação desprovidos de significação” (Benveniste, 1952, p. 7). Consequentemente, na linguagem articulada, o primeiro código não significante é, para o segundo código, meio e condição de significação: de modo que a própria significação fica confinada num plano. A dualidade se restabelece na poesia, que retoma o valor significante virtual do primeiro código, para integrá-lo no segundo. Com efeito, a poesia opera ao mesmo tempo sobre a significação intelectual das palavras e das construções sintáticas e sobre propriedades estéticas, termos em potencial de um outro sistema que reforça, modifica ou contradiz essa significação. Isso ocorre também na pintura, onde as oposições de formas e de cores são recebidas como traços distintivos pertencentes simultaneamente a dois sistemas: o das significações intelectuais, herdado da experiência comum, resultante do recorte e da organização da experiência sensível em objetos; e o dos valores plásticos, que só se torna significativo se modular o outro, integrando-se nele. Dois mecanismos articulados se engrenam, e carregam um terceiro, no qual as propriedades de ambos se articulam.

Compreende-se então por que a pintura abstrata e, em termos mais gerais, todas as escolas que se proclamam “não figurativas” perdem o poder de significar: elas renunciam ao primeiro nível da articulação e pretendem contentar-se com o segundo para subsistir. Particularmente instrutivo nesse sentido é o paralelo que se quis estabelecer entre uma tentativa contemporânea e a arte caligráfica chinesa. Entretanto, no primeiro caso, as formas a que o artista recorre não existem

anteriormente num outro plano, no qual estariam sistematicamente organizadas. Nada permite, portanto, identificá-las como formas elementares: trata-se, antes, de criaturas do capricho, graças às quais alguém se dedica a uma paródia de combinatória com unidades que não o são. A arte caligráfica, ao contrário, repousa inteiramente no fato de que as unidades que escolhe, situa e traduz pelas convenções de um grafismo, de uma sensibilidade, de um movimento e de um estilo, possuem uma existência própria na qualidade de signos, destinados por um sistema de escritura a desempenhar outras funções. Somente nessas condições a obra pictórica é linguagem, pois resulta do ajustamento contrapontístico de dois níveis de articulação.

Vê-se, assim, por que a comparação entre a pintura e a música só seria a rigor aceitável se fosse limitada à arte caligráfica. Como esta — mas porque ela é, de certo modo, uma pintura de segundo grau —, a música remete ao primeiro nível de articulação criado pela cultura: para uma, o sistema de ideogramas, para a outra, o dos sons musicais. Mas, pelo simples fato de ser instaurada, essa ordem explicita propriedades naturais: assim, os símbolos gráficos, e principalmente os da escrita chinesa, manifestam propriedades estéticas independentes das significações intelectuais que estão encarregados de veicular e que a caligrafia, justamente, se propõe a explorar.

O ponto é capital, porque o pensamento musical contemporâneo rejeita de modo explícito ou tácito a hipótese de um fundamento natural que justifique objetivamente o sistema das relações estipuladas entre as notas da escala. Estas seriam definidas exclusivamente — segundo a fórmula significativa de Schoenberg — pelo “conjunto das relações que os sons têm entre si”. Contudo, os ensinamentos da linguística estrutural deveriam permitir superar a falsa antinomia entre o objetivismo de

Rameau e o convencionalismo dos modernos. Em consequência do recorte operado por cada tipo de escala no contínuo sonoro aparecem relações hierárquicas entre os sons. Essas relações não são ditadas pela natureza, já que as propriedades físicas de uma escala musical qualquer excedem consideravelmente, pelo número e pela complexidade, as que cada sistema seleciona para constituir seus traços pertinentes. De qualquer modo, como qualquer sistema fonológico, todo sistema modal ou tonal (ou até politonal e atonal) se baseia em propriedades fisiológicas e físicas, retém algumas entre todas as que estão disponíveis em número provavelmente ilimitado e explora as oposições e as combinações às quais elas se prestam para elaborar um código que serve para discriminar significações. Conclui-se, pois, que a música, assim como a pintura, supõe uma organização natural da experiência sensível, o que não quer dizer que a esta se submeta.

É importante lembrar, contudo, que a pintura e a música têm, com a natureza que lhes fala, relações inversas. A natureza oferece espontaneamente ao homem todos os modelos das cores, e às vezes até mesmo sua matéria em estado puro. Basta-lhe, para começar a pintar, reempregá-la. Mas, como sublinhamos, a natureza produz ruídos, e não sons musicais, que são monopólio da cultura enquanto criadora dos instrumentos e do canto. Essa diferença se reflete na linguagem: não descrevemos do mesmo modo as nuances das cores e as dos sons. Para as primeiras, quase sempre recorremos a metonímias implícitas, como se um determinado amarelo fosse inseparável da percepção visual da palha ou da gema de ovo, um determinado negro, do carvão que lhe deu origem, um marrom, da terra amassada. O mundo das sonoridades, por sua vez, abre-se para as metáforas. Prova disso são “o longo pranto dos violinos — do outono”, “a clarineta é a mulher amada” etc. Sem

dúvida, a cultura descobre, às vezes, cores que não lhe parecem emprestadas à natureza. Seria mais correto dizer que ela as redescobre, sendo a natureza, nesse particular, de uma riqueza verdadeiramente inesgotável. Mas, afóra o caso já discutido do canto dos pássaros, os sons musicais não existiriam para o homem se ele não os tivesse inventado.

Portanto, é apenas *a posteriori* e, digamos, de modo retroativo, que a música reconhece aos sons propriedades físicas e seleciona algumas delas para fundar suas estruturas hierárquicas. Dirão que esse procedimento não a distingue da pintura, que igualmente *a posteriori* reparou que existe uma física das cores, a que ela recorre mais ou menos abertamente? Mas, ao fazê-lo, a pintura organiza intelectualmente, por meio da cultura, uma natureza que já estava diante dela como organização sensível. A música percorre um trajeto exatamente inverso, pois é a cultura que já estava diante dela, mas sob forma sensível, antes que, por meio da natureza, ela o organizasse intelectualmente. O conjunto sobre o qual ela opera é de ordem cultural, o que explica o fato de a música nascer inteiramente livre dos laços representativos, que mantêm a pintura na dependência do mundo sensível e de sua organização em objetos.

Ora, nessa estrutura hierarquizada da escala, a música encontra o seu primeiro nível de articulação. Há, portanto, um paralelismo impressionante entre as ambições da música dita, por antífrase, concreta, e as da pintura mais corretamente chamada abstrata. Repudiando os sons musicais e recorrendo exclusivamente aos ruídos, a música concreta se coloca numa situação comparável, do ponto de vista formal, à de qualquer pintura: limita-se ao *tête-à-tête* com os dados naturais. E, como a pintura abstrata, trata antes de mais nada de desintegrar o sistema de significações atuais ou virtuais em que esses

dados figuram na condição de elementos. Antes de utilizar os ruídos que coleciona, a música concreta se esforça por torná-los irreconhecíveis, para que o ouvinte não possa ceder à tendência natural de ligá-los a ícones: pratos quebrados, apito de locomotiva, acesso de tosse, galhos rompidos. Abole assim um primeiro nível de articulação que, nesse caso, teria um rendimento bastante pobre, já que o homem percebe e diferencia mal os ruídos, talvez devido à solicitação imperiosa que uma categoria privilegiada de ruídos — os da linguagem articulada — exerce sobre ele.

O caso da música concreta encerra, portanto, um curioso paradoxo. Se ela conservasse o valor representativo dos ruídos, disporia de uma primeira articulação que lhe permitiria instaurar um sistema de signos através da intervenção de uma segunda. Mas, com esse sistema, não se diria quase nada. Para se certificar disso, basta imaginar o tipo de histórias que se poderiam contar com ruídos, mantendo-se suficientemente convicto de que seriam ao mesmo tempo compreendidas e emocionantes. Daí a solução adotada de desnaturar os ruídos para fazer deles pseudossosns, mas entre os quais é impossível definir relações simples, formando um sistema significativo já num outro plano, e capazes de formar a base de uma segunda articulação. Por mais que a música concreta se embriague com a ilusão de falar, ela apenas chafurda em torno do sentido.

Por isso nem pensamos em cometer o erro imperdoável que seria confundir o caso da música serial com o que acabamos de invocar. Adotando resolutamente o partido dos sons, a música serial, senhora de uma gramática e de uma sintaxe refinadas, situa-se — nem é preciso dizer — no campo da música, que ela talvez até tenha ajudado a salvar. Mas, embora seus problemas sejam de outra natureza e se situem num

outro plano, apresentam certas analogias com os que discutimos nos parágrafos precedentes.

Levando até o fim a erosão das particularidades individuais dos tons, que começa com a adoção da escala temperada, o pensamento serial parece só tolerar entre eles um grau muito baixo de organização. Tudo se passa como se para ele a questão fosse encontrar o grau mais baixo de organização compatível com a manutenção de uma escala de sons musicais legada pela tradição ou, mais precisamente, destruir uma organização simples, parcialmente imposta de fora (já que resulta de uma escolha entre possíveis preexistentes), para deixar o campo livre para um código muito mais flexível e complexo, mas promulgado: “O pensamento do compositor, utilizando uma metodologia determinada, cria os objetos de que necessita e a forma necessária para organizá-los, sempre que deve se exprimir. O pensamento tonal clássico se funda num universo definido pela gravitação e a atração, o pensamento serial, num universo em permanente expansão” (Boulez, 1958-61). Na música serial, diz o mesmo autor, “não há mais escala preconcebida, ou formas preconcebidas, isto é, estruturas gerais nas quais se insere um pensamento particular”. Notemos que aqui o termo “preconcebido” encobre um equívoco. Se as estruturas e as formas imaginadas pelos teóricos se mostraram, na maior parte das vezes, artificiais e até errôneas, isso não significa que não exista nenhuma estrutura geral que uma melhor análise da música, levando em consideração todas as suas manifestações no tempo e no espaço, um dia fosse capaz de extrair. Onde estaria a linguística, se a crítica das gramáticas constituintes de uma língua, propostas por filólogos em épocas diferentes, a tivesse levado a crer que tal língua era desprovida de gramática constituída? Ou se as diferenças de estrutura gramatical que as diversas línguas

apresentam entre si a tivessem feito desistir de continuar uma busca difícil, mas essencial, de uma gramática geral? Devemos nos perguntar, principalmente, o que é feito, em tal concepção, do primeiro nível de articulação indispensável à linguagem musical — assim como a todas as linguagens —, e que consiste, justamente, em estruturas gerais que, por serem comuns, permitem a codificação e a decodificação de mensagens específicas. Por maior que seja o abismo de incompreensão que separa a música concreta e a música serial, a questão é saber se, investindo uma contra a matéria e a outra contra a forma, elas não estariam cedendo à utopia do século, que é construir um sistema de signos num único nível de articulação.

Os adeptos da doutrina serial certamente responderão que renunciam ao primeiro nível para substituí-lo pelo segundo, mas compensam essa perda graças à invenção de um terceiro nível, ao qual confiam o papel anteriormente desempenhado pelo segundo. De qualquer modo, seriam dois níveis. Após a era da monodia e a da polifonia, a música serial marcaria o surgimento de uma “polifonia de polifonias”; integraria uma leitura inicialmente horizontal, em seguida vertical, na forma de uma leitura “oblíqua”. Apesar de sua coerência lógica, esse argumento deixa escapar o essencial: é fato que, para toda linguagem, a primeira articulação não é móvel, exceto dentro de limites estreitos. Ela não é, sobretudo, permutável. Com efeito, as funções respectivas das duas articulações não podem definir-se abstratamente e uma em relação à outra. Os elementos promovidos a uma função significante de uma nova ordem pela segunda articulação devem chegar a ela munidos das propriedades exigidas, isto é, já marcados pela e para a significação. Isso só é possível porque esses elementos não são apenas tirados da natureza, mas estão organizados em sistema desde o primeiro nível de articulação:

hipótese viciosa, a menos que se admita que esse sistema leva em conta certas propriedades de um sistema natural, que, para seres iguais quanto à natureza, institui as condições *a priori* da comunicação. Em outras palavras, o primeiro nível consiste em relações reais, mas inconscientes, que devem a esses dois atributos o fato de poderem funcionar sem serem conhecidos ou corretamente interpretados.

Ora, no caso da música serial, esse ancoramento natural é precário, senão ausente. Apenas ideologicamente pode o sistema ser comparado a uma linguagem. Pois, ao contrário da linguagem articulada, que é inseparável de seu fundamento fisiológico e até físico, ela navega à deriva depois de ter rompido suas próprias amarras. Navio sem velame cujo capitão, cansado de vê-lo servir de pontão, teria lançado ao alto-mar, certo de que submetendo a vida a bordo às regras de um minucioso protocolo conseguiria distrair a tripulação da nostalgia de um porto de arrimo e da preocupação com um destino...

Não contestaremos, aliás, que essa escolha possa ter sido ditada pela miséria dos tempos. Talvez até a aventura a que se lançaram a pintura e a música termine em novas margens, preferíveis àquelas que as acolheram durante tantos séculos e que se estavam exaurindo. Mas, se isso acontecer, será à revelia dos navegadores e contra a sua vontade, pois, ao menos no caso da música serial, vimos que esse tipo de eventualidade é violentamente repelido. Não se trata de navegar para outras terras, ainda que sua localização fosse desconhecida e sua existência, hipotética. A mudança proposta é muito mais radical: apenas a viagem é real, a terra, não, e as rotas são substituídas pelas regras de navegação.

Seja como for, é sobre um outro ponto que queremos insistir. Mesmo quando parecem navegar em conjunto, a disparidade entre a música e a

pintura continua evidente. Sem se dar conta disso, a pintura abstrata desempenha cada dia mais, na vida social, o papel que cabia antigamente à pintura decorativa. Ela se divorcia, portanto, da linguagem concebida como sistema de significações, enquanto a música serial cola no discurso: perpetuando e exagerando a tradição do *lied*, isto é, de um gênero em que a música, esquecendo de que fala uma língua irreduzível e soberana, se faz serva das palavras. Essa dependência em relação a uma palavra outra não revelaria a incerteza reinante quanto a saber se, na ausência de um código equitativamente repartido, mensagens complexas serão bem recebidas pelos destinatários aos quais, de qualquer modo, elas devem se dirigir? Uma linguagem cujas articulações foram quebradas tende inevitavelmente a se dissociar, e suas peças, antes meios de articulação recíproca da natureza e da cultura, tendem a cair num dos dois lados. O ouvinte constata-o a seu modo, já que o uso que o compositor faz de uma sintaxe extraordinariamente sutil (que permite combinações tanto mais numerosas na medida em que os tipos de engendramento aplicados aos doze semitons dispõem de um espaço de quatro dimensões, definido pela altura, duração, intensidade e timbre para inscrever seus meandros) ressoa para ele, ora no plano da natureza, ora no da cultura, mas raramente nos dois conjuntamente. Ou porque das partes instrumentais só lhe vem o sabor dos timbres, que age como estimulante natural da sensualidade, ou porque, cortando as asas de qualquer veleidade da melodia, o recurso aos grandes intervalos dá à parte vocal os ares, certamente falsos, de um reforço expressivo da linguagem articulada.

À luz das considerações acima, a referência a um universo em expansão, que encontramos mencionado por um dos pensadores mais eminentes da escola serial, adquire uma importância especial. Pois

mostra que essa escola decidiu jogar seu destino, e o da música, numa aposta. Ou ela conseguirá superar a tradicional distância que separa o ouvinte do compositor, e ao tirar do primeiro a possibilidade de se remeter inconscientemente a um sistema geral irá obrigá-lo a reproduzir por conta própria, para compreender a música, o ato individual da criação. Pela força de uma lógica interna e sempre nova, cada obra arrancará, portanto, o ouvinte de sua passividade, torná-lo-á solidário de seu impulso, de modo que a diferença não será mais de natureza, mas de grau, entre inventar a música e escutá-la. Ou acontecerá outra coisa. Pois nada, infelizmente, garante que os corpos de um universo em expansão se movam todos na mesma velocidade, nem que se desloquem na mesma direção. A analogia astronômica que se invoca sugere aliás o inverso. A música serial poderia pertencer a um universo no qual a música, em vez de trazer o ouvinte para a sua trajetória, se afastasse dele. Por mais que ele se esforçasse em alcançá-la, ela pareceria cada dia mais longínqua e inatingível. Até ficar longe demais para comovê-lo, e apenas a ideia dela ainda seria acessível, antes de finalmente perder-se na abóbada noturna do silêncio, sendo reconhecida pelos homens apenas por breves e fugidias cintilações.

O LEITOR PODE FICAR desconcertado com essa discussão acerca da música serial, que parece deslocada no início de uma obra consagrada aos mitos dos índios sul-americanos. Sua justificativa vem do projeto que concebemos, de tratar as sequências de cada mito, e os próprios mitos em suas relações recíprocas, como as partes instrumentais de uma obra musical, e de assemelhar seu estudo ao de uma sinfonia. O procedimento só é legítimo com a condição de que surja um isomorfismo entre o sistema dos mitos, que é de ordem linguística, e o

da música, que vemos como uma linguagem, já que o compreendemos, mas cuja originalidade absoluta, que o distingue da linguagem articulada, deve-se ao fato de ser intraduzível. Baudelaire notou com razão que, apesar de cada ouvinte sentir uma obra de um modo que lhe é próprio, “a música sugere ideias análogas em cérebros diferentes” (186, p. 1213). Em outras palavras, o que a música e a mitologia acionam naqueles que as escutam são estruturas mentais comuns. O ponto de vista que adotamos implica, conseqüentemente, o recurso a essas estruturas gerais repudiadas pela doutrina serial, cuja própria realidade ela contesta. Por outro lado, tais estruturas só podem ser chamadas de gerais se lhes for reconhecido um fundamento objetivo para aquém da consciência e do pensamento, ao passo que a música serial se quer obra consciente do espírito e afirmação de sua liberdade. Problemas de ordem filosófica se insinuam no debate. O vigor de suas ambições teóricas, sua metodologia rígida e suas brilhantes realizações técnicas qualificam a escola serial, muito mais do que as das pinturas não figurativas, para ilustrar uma corrente do pensamento contemporâneo que cumpre distinguir do estruturalismo, principalmente na medida em que apresenta certas semelhanças em relação a ele: abordagem decididamente intelectual, preponderância concedida aos arranjos sistemáticos, desconfiança para com as soluções mecanicistas e empiricistas. Contudo, por seus pressupostos teóricos, a escola serial se situa nos antípodas do estruturalismo, ocupando diante dele um lugar comparável ao mantido antigamente pela libertinagem filosófica em relação à religião. Com uma diferença, no entanto: hoje é o pensamento estrutural que defende a bandeira do materialismo.

Conseqüentemente, longe de ser uma digressão, nosso diálogo com o pensamento serial retoma e desenvolve temas já abordados na primeira

parte desta introdução. Acabamos assim de mostrar que, se o público em geral tende a confundir estruturalismo, idealismo e formalismo, basta que o estruturalismo encontre em seu caminho um idealismo e um formalismo verdadeiros para que sua própria inspiração, determinista e realista, fique totalmente evidente.

Com efeito, o que afirmamos em relação a qualquer linguagem parece ainda mais certo quando se trata da música. Se, dentre todas as obras humanas, foi ela que nos pareceu mais adequada para instruir-nos sobre a essência da mitologia, isso se deve à sua perfeição. Entre dois tipos de sistemas de signos diametralmente opostos — de um lado, o sistema musical, do outro, a linguagem articulada —, a mitologia ocupa uma posição mediana; convém encará-la sob as 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 (Lévi-Strauss, 1958a, 1958b, 1962a, 1962b), o lugar privilegiado que cabe à música aparece com mais evidência. No início da comparação, invocamos a propriedade, comum ao mito e à obra musical, de operar pelo ajustamento de duas grades, uma externa e outra interna. No caso da música, porém, essas grades, que nunca são simples, se complicam a ponto de se desdobrarem. A grade externa, ou cultural, formada pelas escalas de intervalos e pelas relações hierárquicas entre as notas, remete a uma descontinuidade virtual, a dos sons musicais, que já são em si objetos integralmente culturais, pelo fato de se oporem aos ruídos, os únicos dados *sub specie naturae*. Simetricamente, a grade interna, ou natural, de ordem cerebral, é reforçada por uma segunda grade interna, que é, por assim dizer, ainda mais completamente natural, a dos ritmos viscerais. Na música, conseqüentemente, a mediação entre natureza e cultura, que se realiza

no seio de toda linguagem, torna-se uma hipermediação: de ambos os lados, os ancoramentos são reforçados. Instalada no ponto de encontro entre dois domínios, a música faz com que sua lei seja respeitada muito além dos limites que as outras artes evitariam ultrapassar. Tanto do lado da natureza quanto do da cultura, ela ousa ir mais longe do que as outras. Assim se explica o princípio (quando não a gênese e a operação, que continuam sendo, como dissemos, o grande mistério das ciências do homem) do poder extraordinário que possui a música de agir simultaneamente sobre o espírito e sobre os sentidos, de mover ao mesmo tempo as ideias e as emoções, de fundi-las numa corrente em que elas deixam de existir lado a lado, a não ser como testemunhas e como respondentes.

A mitologia, certamente, apresenta apenas uma fraca imitação dessa força. Contudo, sua linguagem é a que apresenta o maior número de traços em comum com a da música, não somente porque, do ponto de vista formal, seu alto grau de organização interna cria entre ambas um parentesco, mas também por razões mais profundas. A música expõe ao indivíduo seu enraizamento fisiológico, a mitologia faz o mesmo com o seu enraizamento social. Uma nos pega pelas entranhas, a outra, digamos assim, “pelo grupo”. E, para fazer isso, utilizam máquinas culturais extremamente sutis, os instrumentos musicais e os esquemas míticos. No caso da música, o desdobramento dos meios na forma dos instrumentos e do canto reproduz, pela sua união, a da natureza e da cultura, pois sabe-se que o canto se diferencia da língua falada pelo fato de exigir a participação de todo o corpo, mas rigorosamente disciplinado pelas regras de um estilo vocal. De modo que, aqui também, a música afirma suas pretensões do modo mais completo, sistemático e coerente. Mas, além do fato de os mitos serem frequentemente cantados, sua

recitação é geralmente acompanhada de uma disciplina corporal: proibição de bocejar ou de ficar sentado etc.

Ao longo deste livro (Parte I, 1 d) demonstraremos que existe um isomorfismo entre a oposição da natureza e da cultura e a da quantidade contínua e da quantidade discreta. Para apoiar nossa tese, podemos, pois, utilizar como argumento o fato de que numerosas sociedades, passadas e presentes, concebem a relação entre a língua falada e o canto de acordo com o modelo da relação existente entre contínuo e descontínuo. O que equivale a dizer que, no seio da cultura, o canto se distingue da língua falada como a cultura se distingue da natureza; cantado ou não, o discurso sagrado do mito se opõe do mesmo modo ao discurso profano. Além disso, o canto e os instrumentos musicais são frequentemente comparados a máscaras: equivalentes, no plano acústico, do que as máscaras são no plano plástico (que, por essa razão, lhes são moral e fisicamente associados, especialmente na América do Sul). Também por esse viés, a música e a mitologia, ilustrada pelas máscaras, são simbolicamente aproximadas.

Todas essas comparações resultam da vizinhança entre música e mitologia sobre um mesmo eixo. Mas, como nesse eixo a música se situa no oposto da linguagem articulada, segue-se que a música, linguagem completa e irreduzível à outra, deve ser capaz, por conta própria, de cumprir as mesmas funções. Vista de modo global, e em sua relação com os outros sistemas de signos, a música se aproxima da mitologia. Mas, na medida em que a função mítica é, ela mesma, um aspecto do discurso, deve ser possível descobrir no discurso musical uma função especial que apresente uma afinidade especial com o mito, e que virá inscrever-se, digamos, como expoente da afinidade geral, já constatada

entre o gênero mítico e o gênero musical quando considerados como um todo.

Vê-se imediatamente que existe uma correspondência entre a música e a linguagem do ponto de vista da variedade de funções. Em ambos os casos, impõe-se uma primeira distinção, dependendo de se a função concerne principalmente ao emissor ou ao destinatário. O termo “função fática”, introduzido por Malinowski, não é rigorosamente aplicável à música. Contudo, é evidente que quase toda a música popular — canto coral, canto que acompanha a dança etc. — e uma parte considerável da música de câmara servem primeiramente ao prazer dos executantes (dito de outro modo, dos emissores). Trata-se, de certo modo, de uma função fática subjetivada. Quando amadores “formam um quarteto”, não estão preocupados em saber se terão um auditório; é provável que prefiram não tê-lo. Portanto, mesmo nesse caso, a função fática vem acompanhada de uma função conativa, já que a execução em grupo suscita uma harmonia gestual e expressiva, que é um dos objetivos almejados. Essa função conativa torna-se mais importante do que a outra quando se consideram a música militar e a música para dançar, cujo principal objetivo é comandar a gesticulação de outrem. Em música, ainda mais do que em linguística, função fática e função conativa são inseparáveis. Situam-se do mesmo lado numa oposição cujo outro polo reservaremos para a função cognitiva. Esta predomina na música de teatro ou de concerto, que visa antes de mais nada — mas, ainda assim, não exclusivamente — transmitir mensagens carregadas de informação a um auditório que cumpre a função de destinatário.

A função cognitiva, por sua vez, se analisa em diversas formas, cada uma correspondente a um gênero particular de mensagem. Essas formas

são aproximadamente as mesmas que o linguista distingue pelo nome de função metalinguística, função referencial e função poética (Jakobson 1963, cap. XI, p. 220). Só podemos superar a aparente contradição de nossas preferências por compositores muito diferentes se reconhecermos que há várias espécies de música. Tudo se esclarece a partir do momento em que compreendemos que seria inútil tentar classificá-los por ordem de preferência (por exemplo, procurando saber se são relativamente “maiores” ou “menores”); na verdade, eles pertencem a categorias diferentes de acordo com a natureza da informação de que são portadores. Nesse sentido, poderíamos dividir os compositores, *grosso modo*, em três grupos, entre os quais há todo tipo de passagens e todas as combinações. Bach e Stravinski 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 da narrativa. É claro que nenhuma das peças desses compositores cabe totalmente em qualquer uma dessas fórmulas, que não pretendem definir a obra como um todo, mas sublinhar a importância relativa dada a cada função. Foi igualmente com a intenção de simplificar que nos limitamos a citar três pares, cada um deles com um antigo e um moderno.⁷ Porém, mesmo na música dodecafônica, a distinção é esclarecedora, já que permite situar, em suas relações respectivas, Webern do lado do código, Schoenberg do lado da mensagem e Berg do lado do mito.

A função emotiva também existe na música, pois, para isolá-la como fator constituinte, o jargão profissional dispõe de uma palavra

emprestada do alemão: “*Schmalz*”. Fica claro, entretanto, que, pelas razões já indicadas, torna-se ainda mais difícil isolar seu papel do que no caso da linguagem articulada, já que vimos que de direito, senão sempre de fato, função emotiva e linguagem musical são coextensivas.

PASSAREMOS MAIS RAPIDAMENTE pelos comentários exigidos, neste livro, pelo recurso intermitente a símbolos de aspecto lógico-matemático, que não se deve levar muito a sério. Entre as nossas fórmulas e as equações dos matemáticos há uma semelhança apenas superficial, pois as primeiras não são aplicações de algoritmos que, empregados com rigor, permitem encadear ou condensar demonstrações. Trata-se aqui de algo diverso. Certas análises de mitos são tão longas e minuciosas que seria difícil conduzi-las a termo sem dispor de uma escrita abreviada, uma espécie de estenografia que ajude a definir sumariamente um itinerário cujas linhas gerais são reveladas pela intuição. Para evitar o risco de se perder nesse itinerário, é preciso, antes de percorrê-lo, reconhecê-lo por partes. As fórmulas que escrevemos com símbolos emprestados aos matemáticos, em primeiro lugar porque já existem em tipografia, não pretendem, portanto, provar nada. Aspiram, antes, a antecipar uma exposição discursiva cujos contornos delineiam, ou ainda resumir essa exposição, permitindo apreender com uma olhadela os complexos conjuntos de relações e de transformações cuja descrição detalhada possivelmente terá submetido a paciência do leitor a uma dura prova. Longe de substituir a descrição, seu papel é apenas ilustrar de uma forma simplificada, que nos pareceu capaz de ajudar, mas que alguns poderão considerar supérflua e até acusar de confundir a exposição principal, apenas acrescentando uma imprecisão a outra.

Mais do que ninguém, temos consciência das acepções bastante vagas que damos a termos como simetria, inversão, equivalência, homologia, isomorfismo... Utilizamos tais termos para designar grandes feixes de relações que têm — percebemos isso de modo confuso — algo em comum. Mas, se a análise estrutural dos mitos tem algum futuro, o modo como ela escolheu e utilizou seus conceitos em seus primórdios deverá ser objeto de uma severa crítica. Será preciso que cada termo seja novamente definido e restrito a um determinado uso. E, sobretudo, as categorias grosseiras que utilizamos como instrumentos improvisados deverão ser analisadas em categorias mais finas e metodicamente aplicadas. Somente então os mitos serão passíveis de uma verdadeira análise lógico-matemática, e esperamos ser perdoados, tendo em vista essa profissão de humildade, por nos termos ingenuamente divertido em esboçar-lhes os contornos. Afinal, o estudo científico dos mitos tem de apresentar dificuldades formidáveis, ou não se teria hesitado por tanto tempo em iniciá-lo. Por mais pesado que seja este livro, não terá senão levantado um pequeno cantinho do véu.

Nossa abertura se concluirá com alguns acordes melancólicos, após os agradecimentos já rituais que devemos fazer a colaboradores de longa data: Jacques Bertin, em cujo laboratório foram desenhados os mapas e diagramas, Jean Pouillon, por suas anotações, pois uma parte deste livro foi objeto de um curso; Nicole Belmont, que me ajudou com a documentação e os índices; Edna H. Lemay, que se encarregou da datilografia; minha mulher e Isac Chiva, que releeram as provas. Agora é tempo de concluir como já anunciei. Quando considero este texto indigesto e confuso, começo a duvidar que o leitor tenha a impressão, que o plano e os títulos dos capítulos pretendem lhe dar, de ouvir uma obra musical. O que se segue evoca muito mais os comentários escritos

sobre a música recheados de paráfrases confusas e de abstrações equivocadas, como se a música pudesse ser aquilo de que se fala, justamente ela, cujo privilégio consiste em saber dizer o que não pode ser dito de nenhum outro modo. Aqui e acolá a música, conseqüentemente, estará ausente. Feita essa constatação decepcionante, que me seja ao menos permitido, à guisa de consolação, nutrir a esperança de que o leitor, uma vez superados os limites da irritação e do tédio, possa ser transportado, pelo movimento que o afastará do livro, em direção à música que há nos mitos, tal como foi preservada em seus textos integrais, com sua harmonia e ritmo, e também com a significação secreta que tentei laboriosamente atingir, não sem privá-la de uma força e de uma majestade reconhecíveis pela comoção que provoca nos que a encontram em seu estado primeiro: camuflada no fundo de uma floresta de imagens e de signos, e ainda imbuída dos sortilégios graças aos quais ela pode emocionar, pois que assim não se a compreende.

PARTE I
Tema e variações



Índio bororo com o estojo peniano dos dias de festa — enfeitado com plumas coladas e munido de uma bandeirola de palha rígida pintada com as cores do clã (clã kie).



Vista parcial da aldeia bororo de Kejara, junto ao rio Vermelho. Em primeiro plano, a casa dos homens; atrás, casas da metade Tugarege. Veem-se, ao fundo, os contrafortes da chapada.



Vista das formações rochosas da chapada onde os Bororo capturam araras.



Filhote de arara recém-depenado.

[FOTOS DO AUTOR]

1. Canto bororo

a) Ária do desaninhador de pássaros

Os índios bororo do Brasil Central, cujo território se estendia antigamente desde o vale do alto Paraguai até além do vale do Araguaia, contam, entre outros, o seguinte mito:

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 violentou-a. 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 uma 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 (*Leptoptila* sp.) como ajudante. Numa terceira expedição, o rapaz pegará o *buttore*, chocalho feito com unhas de caititu (*Dicotyles torquatus*) enfiadas num cordão, que se amarra em volta do tornozelo. Dessa vez, seu ajudante é o grande gafanhoto (*Acridium cristatum*, *eb*, v. 1, p. 780), 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 dá-lhe 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 algumas 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 (*Cathartes urubu*, *Coragyps atratus foetens*) chegam aos bandos, devoram as lagartixas e atacam o corpo do infeliz, a começar pelas nádegas. A dor o desperta, e 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 e pelas 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 se 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, Colb., 1925, pp. 235-6.]

Nessa 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 o marido. Como se nada tivesse acontecido, o pai pega o maracá e recebe o filho com os cantos de saudação dos viajantes que retornam.

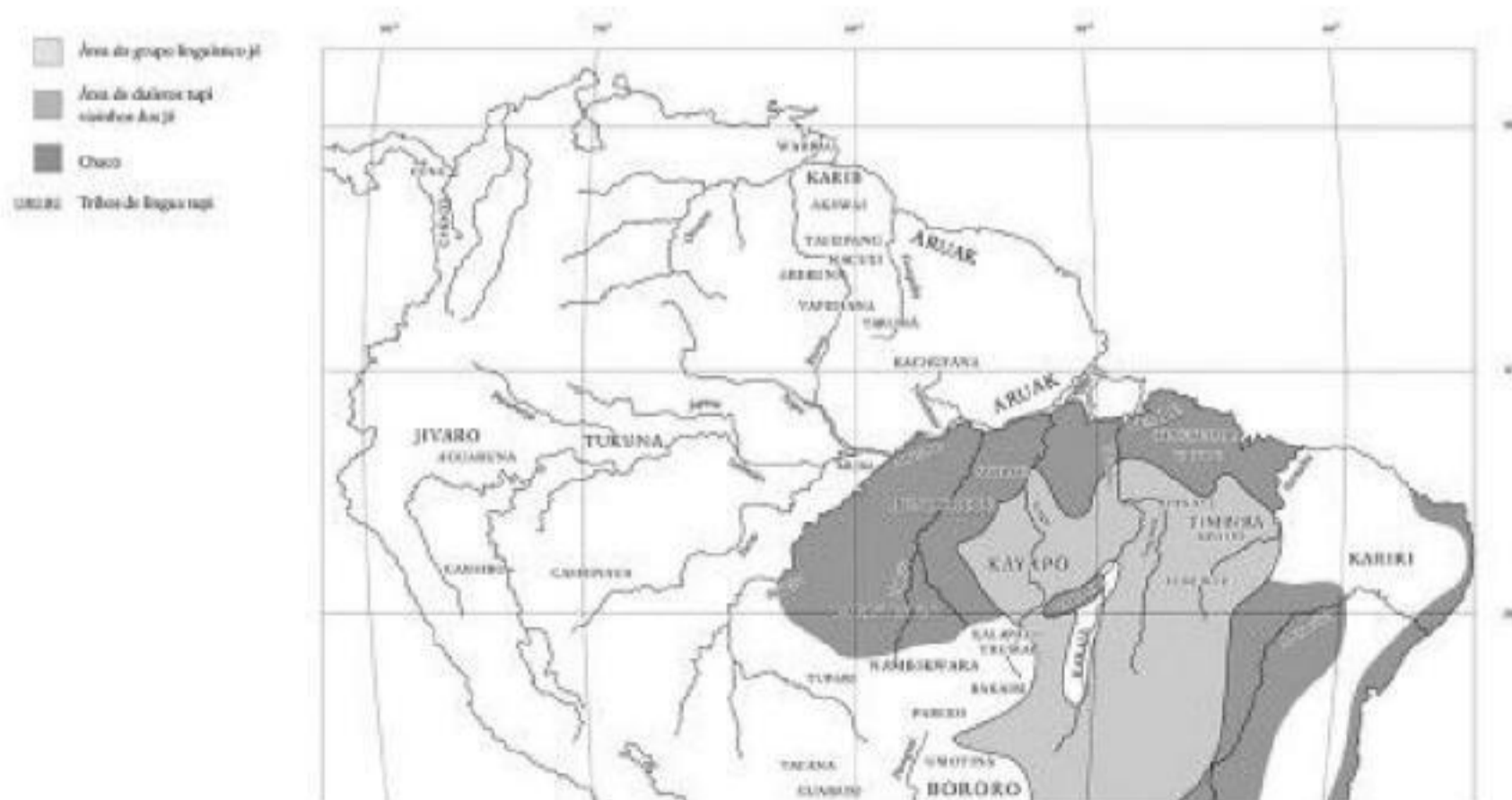
Entretanto, o herói pensa em vingança. Um dia, passeando na floresta com o irmão caçula, quebra um galho da árvore *api*, ramificada como chifres. Instruído pelo irmão mais velho, o caçula convence o pai a ordenar uma caçada coletiva; transformado em cutia, sem ser visto, ele localiza o lugar onde o pai está de tocaia. O herói coloca os falsos chifres na testa, transforma-se em veado e investe contra o pai com um 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 *buiogoé*, 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).

Esse mito constitui o tema de um canto chamado *xogobeu*, pertencente ao clã *paiwoe*, o mesmo do herói (Colb. e Albisetti, 1942, pp. 224-9, pp. 343-7). Uma versão mais antiga termina assim: o herói declarou: “Não quero mais viver com os Orarimugu que me maltrataram, e para me vingar deles e de meu pai enviarei o vento, o frio e a chuva”. Então ele levou a avó para um país longínquo e belo, e voltou para punir os índios do modo como tinha dito (Colb., 1925, p. 236).

b) Recitativo

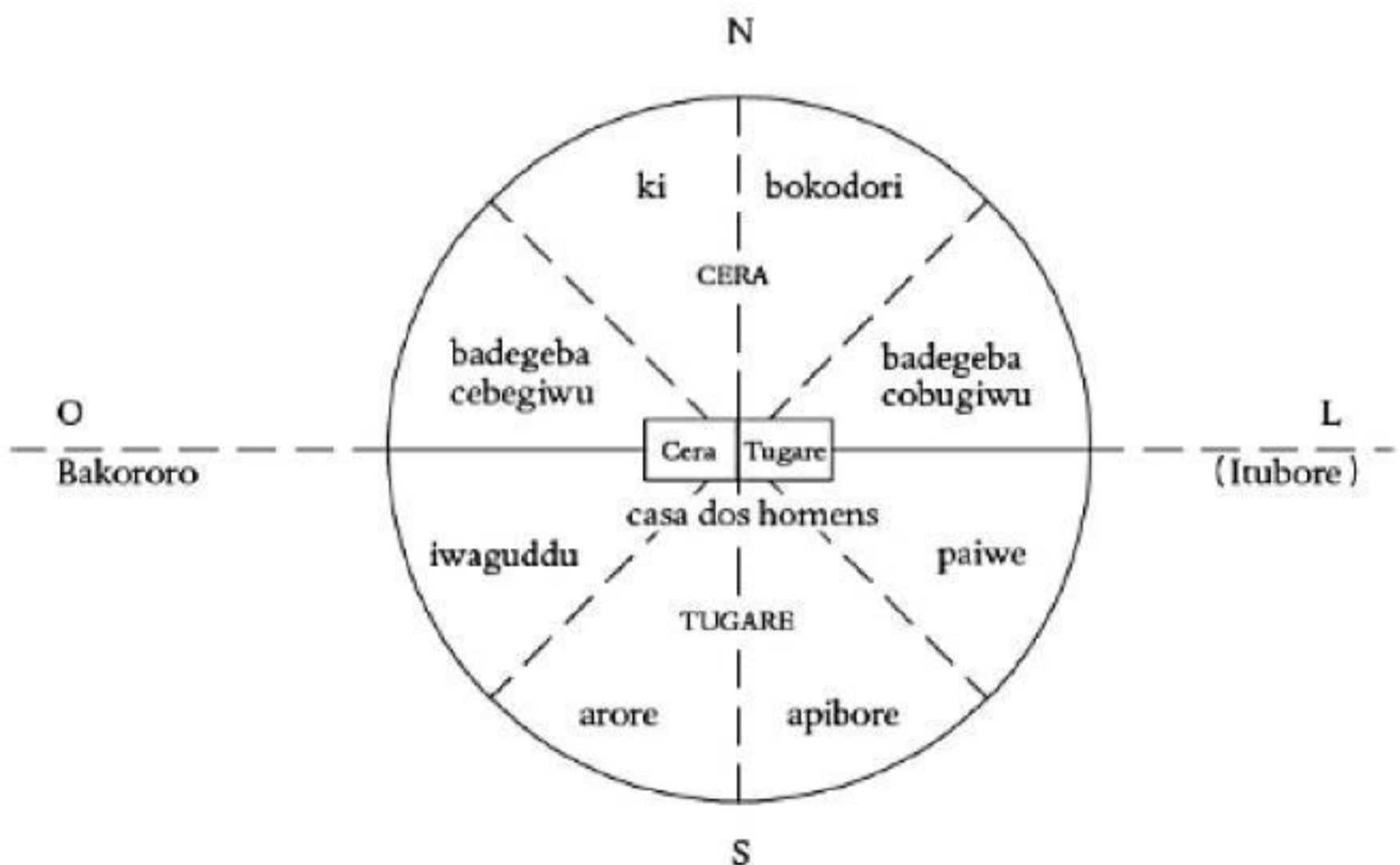
1. Sabe-se que a aldeia bororo consiste idealmente em oito casas coletivas, cada qual abrigando várias famílias, dispostas em círculo em torno de uma praça em cujo centro se encontra a casa dos homens. Uma linha no sentido leste-oeste divide a aldeia em duas metades. Ao norte, os Ecerae, compreendendo (de leste a oeste) as quatro casas pertencentes respectivamente aos clãs: baadojeba xobugiwuge, “chefes do alto”; bokodori, “tatu-canastra”; kie “anta”; baadojeba xebegiwuge, “chefes do baixo”. Ao sul, os Tugarege, compreendendo (de oeste a leste) as quatro casas dos clãs: iwagudu, “gralha azul” (*Uroleuca cristatella*); aroroe “larva”; apiborege “palmeira acuri” (*Attalea speciosa*); paiwe ou paiwoe “bugios” (*Alouatta* sp.). Considera-se que o eixo leste-oeste se prolonga de ambos os lados até as “aldeias dos mortos”, sobre as quais reinam, a oeste, o herói cultural Bakororo, cujo emblema é *ika*, a flauta de madeira, e a leste, o herói cultural Itubore, cujo emblema é o instrumento de sopro *pana*, formado de cabaças vazias e furadas, coladas umas às outras com cera.





1. Localização das principais tribos citadas.

Em todos os casos observados, os clãs estavam geralmente divididos em subclãs e linhagens; outros tinham desaparecido, e a disposição geral era mais complexa. Para ilustrar a estrutura social dos Bororo, somos, portanto, obrigados a escolher entre três fórmulas: ou, como fizemos aqui, um modelo teórico e simplificado; ou o plano de uma ou outra aldeia particular, resultado de uma evolução histórica e demográfica de alcance apenas local (Lévi-Strauss, 1936); ou finalmente como faz a *EB* (v. 1, pp. 434-44) sem dizê-lo expressamente, um modelo sincrético reunindo num único esquema informações obtidas de diversas fontes indígenas. Para a tradução dos nomes dos clãs, seguimos a *EB* (*ibid.*, p. 438), que determina sentidos que ficaram incertos por muito tempo.

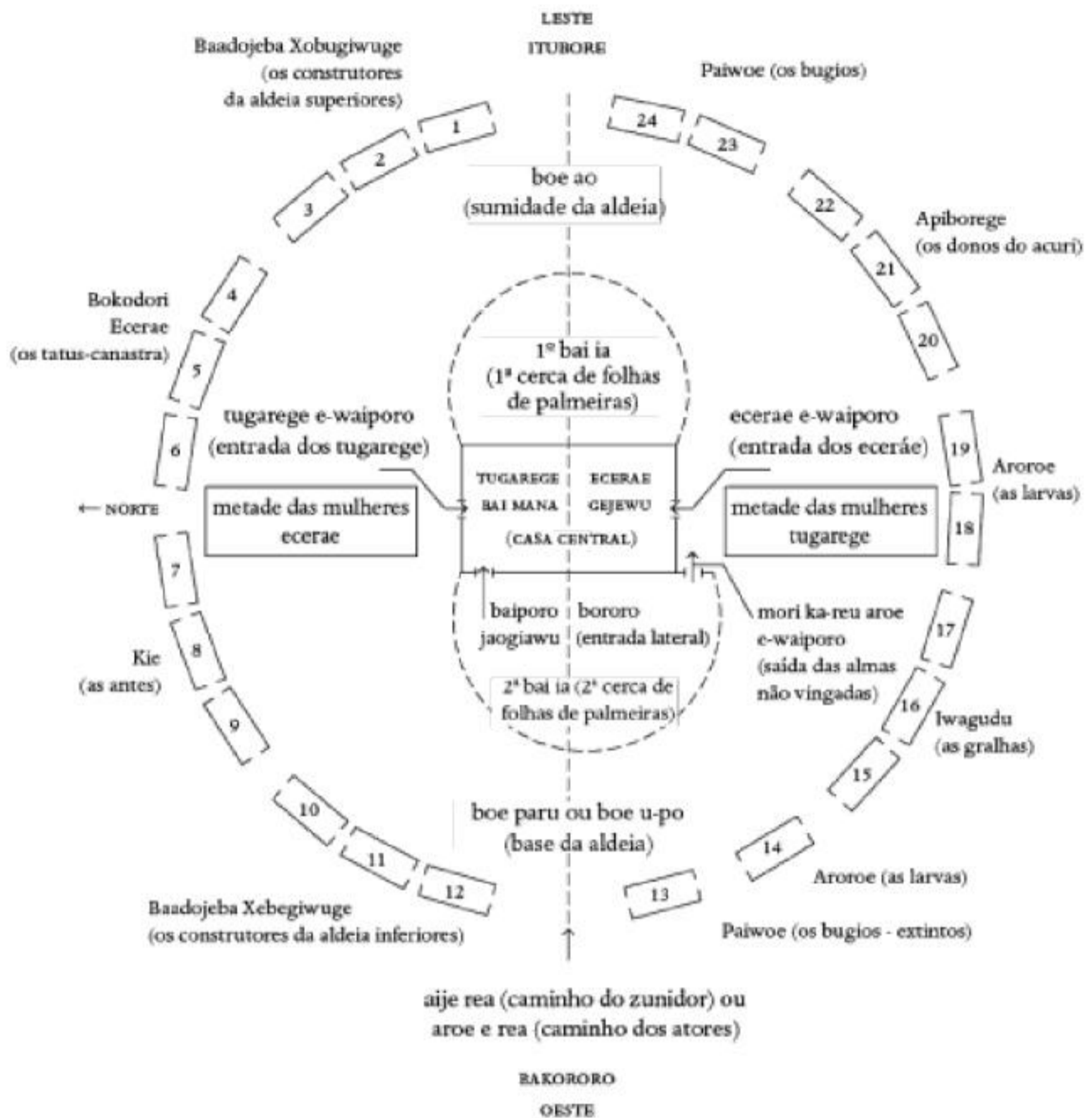


2. Esquema teórico da aldeia bororo (cf. Albisetti 1948)

As metades e os clãs são exogâmicos, matrilineares e matrilocais. Ao se casar, o homem atravessa, portanto, a linha que separa as duas metades e vai morar na casa do clã da esposa. Mas na casa dos homens, a que as mulheres não têm acesso, ele continua a ocupar seu lugar no setor associado ao seu clã e à sua metade. Na aldeia de Kejara, onde estivemos em 1935, a casa dos homens estava orientada de acordo com um eixo norte-sul (mapa em Lévi-Strauss, 1936, p. 273; 1955, p. 229). Sem explicações ou comentários, a *EB* (id. *ibid.*, pp. 436, 445) adota essa ideia, embora Colbacchini e Albisetti, entre 1919 e 1948, juntos ou individualmente, tenham constantemente afirmado que a casa dos homens se orientava segundo um eixo leste-oeste. Perdemos-nos em conjecturas diante dessa reviravolta tardia que confirma nossas observações, mas contradiz tudo o que os salesianos têm escrito sobre o assunto há mais de quarenta anos. Será que, durante todos esses anos, as informações se basearam exclusivamente na observação da aldeia de Rio Barreiro (fotos de 1910 in Colb., 1925, pp. 7, 9), erigida perto da missão por influência dos padres, que apresentava várias anomalias? (planta quadrada em vez de redonda, “os índios não diferenciam muito bem o círculo e o quadrado” (sic); casa dos homens com quatro entradas, correspondentes aos pontos cardeais, das quais saíam treze caminhos). Ainda que assim fosse, testemunhos recentes não invalidam necessariamente as observações mais antigas. Lendo a *EB*, tem-se muitas vezes a impressão de que os autores, assim como seus predecessores, partiram em busca de uma verdade única e absoluta, que provavelmente jamais existiu entre os Bororo. Respeitando nesse ponto os testemunhos de seus informantes, os salesianos talvez não o tenham feito na mesma medida quando se tratava das divergências.

Educadamente, mas com decisão, pedia-se que os índios formassem um concílio e se pusessem de acordo sobre o que deveria se tornar a unicidade do dogma. Assim, de Colb., 1919 a Colb., 1925, e Colb. e Albisetti, 1942, até a *EB*, passando por Albisetti, 1948, nota-se um duplo processo de enriquecimento e de empobrecimento: as informações e os detalhes se acumulam, para chegar à soma prodigiosa que promete ser a *Enciclopédia*; mas, ao mesmo tempo, os contornos enrijecem, indicações ou sugestões antigas desaparecem, sem que se possa saber com certeza se eram erros agora corrigidos, ou verdades deixadas de lado porque não se podia admitir que a realidade bororo não formasse um bloco único. Contudo, se, como os próprios salesianos descobriram no curso superior dos rios Itiquira e Correntes, as ossadas dos mortos foram depositadas em grutas localizadas em rochedos, em vez de serem imersas conforme o uso observado em toda parte, e isso até uma época relativamente recente, a julgar pelo estado de conservação dos vestígios recolhidos (*EB*, v. 1, pp. 537-41), qual não seria a diversidade de usos que se pode prever em outros campos cuja importância não era certamente mais essencial do que a atribuída pelos indígenas aos seus ritos funerários? Reiteradas vezes a *EB* afirma que os Bororo são os descendentes de uma população vinda da Bolívia, e, portanto, inicialmente portadora de uma civilização superior à atual, e que se caracterizava, principalmente, pelo uso de metais preciosos. Seria falacioso crer que ao longo dessa migração os indígenas tivessem podido manter todos os traços de sua antiga organização, sem que ela houvesse sofrido, aqui e acolá, transformações múltiplas e variadas dependendo dos lugares, das diferenças de *habitat* (os Bororo ainda são separados em orientais e ocidentais, e os primeiros, em habitantes da chapada arenosa e dos vales pantanosos); e, finalmente, influenciada por populações vizinhas, estas pertencentes a

culturas muito diferentes entre si, tanto a leste, como a oeste, ao norte ou ao sul.



3. Esquema teórico da aldeia bororo (esquema modificado a partir de EB, v. 1, p. 436).

2. Os clãs se distinguem pela posição que ocupam na hierarquia social por emblemas, privilégios, tabus relativos à técnica e ao estilo dos objetos manufaturados e, finalmente, por cerimônias, cantos e nomes

próprios que são atributo de cada um. Os nomes dos protagonistas do mito de referência fornecem nesse sentido indicações úteis, que enumeraremos provisoriamente, enquanto aguardamos o segundo volume da *Enciclopédia Bororo*, que, como sabemos, irá tratar dos nomes próprios.

O herói se chama Geriguiguiatugo. Esse nome, mencionado pela *EB* (v. 1, p. 689), não consta da lista dos nomes do clã paiwoe de Colb. e Albisetti, 1942 (Glossário dos nomes próprios, pp. 441-6). Decompõe-se em: *atugo*, “pintado”, “enfeitado”, adjetivo que designa a onça quando é substantivado, e *geriguigui*, “cágado” (*djerighighe* “kágado”, Magalhães 1918, p. 33; *jerigigi*, “nome de uma espécie de cágado”, *EB*, v. 1: 689, p. 689) ou “constelação do Corvo” (Colb., 1919, pp. 33-4; 1925, p. 220; e Albisetti 1942, pp. 219, 420). Esta última acepção, abandonada pela *EB* (v. 1, pp. 612-3) em favor de uma outra constelação, será longamente discutida na sequência deste trabalho (Parte IV, 2). O herói também tem o nome de Toribugo, certamente de *tori*, “pedra”; cf. Colb. e Albisetti, 1942, léxico (p. 446): *tori bugu*, masculino e feminino, “como pedra”. Infere-se da *EB* (v. 1, p. 981) que, em língua sagrada, o jabuti *jeriguigui* é chamado *tori tabowu*, “animal cuja carapaça assemelha-se a uma pedra”, o que aproxima os dois nomes. O jabuti é um dos epônimos do clã paiwoe (Colb. e Albisetti, 1942, p. 32), ao qual, como sabemos, pertence o herói. Em virtude da regra de filiação matrilinear, deve ser também o clã de sua mãe, que se chama Korogo. Segundo a *EB* (v. 1, p. 746), a palavra “*koroge*” designa uma tribo inimiga, vencida e subsequentemente assimilada como um subclã paiwoe.

Se a mãe e o filho são tugarege, o pai pertence à outra metade, já que as metades são exógamas. Consequentemente, ele é *ecerae*. De acordo com o glossário dos nomes próprios de Colb. e Albisetti, 1942 (p. 441),

seu nome, Bokwadorireu, às vezes grafado Bokuaddorireu (de *bokwaddo*, “jatobá?”), pertence ao clã baadojeba xebegiwuge, “chefes do baixo”, que é, efetivamente, da metade *ecerae*.

A segunda mulher do pai se chama Kiareware. O nome é apenas mencionado na *EB* (v. 1, p. 716).

3A. O mito começa evocando os ritos de iniciação, que duravam um ano inteiro segundo Colbacchini e Albisetti, 1942; vários meses segundo a *EB* (v. 1, pp. 624-42) e até que ocorra uma morte na aldeia, para que a fase terminal da iniciação possa coincidir com os ritos funerários. Apesar dessa contradição, que não é certamente insuperável, as duas fontes concordam sobre a dura existência dos noviços, durante a caminhada de centenas de quilômetros (“dezenas e dezenas de léguas”, *id. ibid.*, p. 641) em que são conduzidos pelos anciãos. Ao serem, finalmente, trazidos de volta, peludos e magros, as mães têm de reconhecê-los sob a folhagem que os cobre por inteiro, para em seguida lavá-los, depilá-los e penteá-los. Os noviços executavam saltos rituais sobre fogo, e a cerimônia de retorno se encerrava com um banho coletivo no rio (Colb. e Albisetti, 1942, pp. 239-40). As mães recebiam os filhos “chorando amargamente, com gritos e lamentos, como na morte de um ente querido. Choram porque, desde aquele momento, o menino, já emancipado, se destaca da sociedade das mulheres e entra na dos homens. Deste dia em diante, levará o jovem, durante toda a vida, o *bá*, estojo peniano...” (*loc.cit.*, pp. 171-2; *EB*, v. 1, pp. 628-42).

3B. O estojo peniano é primeiramente tratado no mito. Os indígenas atribuem sua invenção ao herói Baitogogo, que logo iremos conhecer (*M2*, p. 71). Antes disso, “eles não furavam o lábio inferior, nem o traziam [o estojo]; não conheciam os enfeites que usam atualmente, não

se pintavam com urucum...” (loc.cit., p. 61). A palavra “bá” teria igualmente o significado de “ovo”, “testículo” (Magalhães 1918, p. 19); mas, segundo a *EB* (v. 1, p. 189), seriam duas palavras distintas.

3C. Segundo as versões mais antigas do mito, “são as mulheres que, no dia anterior à iniciação, vão à floresta à procura das folhagens de babaçu [*Orbignia* sp.] para o bá, que os moços deverão receber. São as mulheres que o preparam, os homens o entregam...” (Colb. e Albisetti, 1942, p. 172). Essa lição é desmentida com vigor pela *EB* (v. 1, p. 641), em que se afirma que a coleta de folhas é “ofício dos avós e tios, ou melhor, dos parentes próximos da mãe do iniciando” (id. *ibid.*).

Esse desacordo suscita um problema curioso. Com efeito, o texto primitivo do mito e a tradução italiana linha a linha excluem a ambiguidade:

ba — gi maerege e	maragoddu — re.	Korogo
<i>Il ba gli antenati</i>	<i>essi lavorarono.</i>	<i>Korogo</i> (nome da mãe)

ğameddo aremme e — bo ¹	u — ttu — re
<i>anche donne</i>	<i>colle essa ando</i>

A obra seguinte (em português) dos padres salesianos, escrita em colaboração por Colbacchini e Albisetti (1942), mantém integralmente essa versão. Porém, quando nos reportamos ao texto bororo, novamente reproduzido na Parte II, constatamos que o início do mito foi modificado:

Kododoro gire	maregue	e	maragoddure.	Korogue utture
<i>Esteira</i>	<i>ela</i>	<i>antepassados</i>	<i>eles trabalhavam.</i>	<i>Korogue foi</i>

aremebo jameddo

mulheres com também (Colb. e Albisetti, 1942, p. 343)

Ou seja, sem que a versão livre em português e o comentário etnográfico tenham mudado, o texto bororo e sua tradução justalinear já não são os mesmos. A expedição à floresta ainda é composta de mulheres, mas, em vez de ter por propósito a coleta de folhas para a confecção de estojos penianos, a incursão se destina à coleta de palha para fazer esteiras. Estaríamos diante de uma outra versão do mito, obtida posteriormente de um outro informante? De modo algum. A não ser pela notação, as duas versões — as de 1925 e a de 1942 — são idênticas. E mais: sendo ambas parciais, interrompem-se no mesmo ponto. A modificação do texto de 1942 só pode, portanto, se dever a um escriba indígena (os salesianos foram sucessivamente auxiliados por dois ou três informantes alfabetizados). Ao retranscrever um mito, ele teria notado que um detalhe não estava de acordo com os usos que ele mesmo tinha observado e que lhe tinham contado, e teria se encarregado de corrigir o texto, para harmonizá-lo com o que era, em sua opinião, a realidade etnográfica. Essa iniciativa, que passou despercebida em 1942, deve ter sido notada mais tarde. Daí a reviravolta da *EB*, que reforça a interpretação que aventamos acima, em relação a uma outra do mesmo gênero. Pode-se assim prever desde já que o texto e o comentário de nosso mito de referência, quando aparecerem no segundo volume da *Enciclopédia Bororo*, eliminarão definitivamente qualquer referência a uma participação das mulheres na fabricação dos estojos penianos.

Essas liberdades em relação a um texto mítico são deploráveis. Como demonstramos alhures (Lévi-Strauss, 1958b), um mito pode

perfeitamente contradizer a realidade etnográfica à qual pretende se referir, e essa distorção, entretanto, fazer parte de sua estrutura. Ou, então, o mito preserva a lembrança de usos desaparecidos ou, ainda, em vigor num outro ponto do território tribal. No caso que nos interessa, a lição primitiva merecia ainda mais atenção na medida em que os novos materiais e as novas interpretações que se encontram na *EB* reforçam a ligação, real ou simbolicamente atestada pelo mito, entre a imposição do estojo peniano e a regulamentação das relações entre os sexos, característica da sociedade bororo. É somente após a imposição do *bá* que o rapaz tem o direito de se casar (p. 628). O “padrinho”, encarregado de confeccionar o estojo e colocá-lo, não deve apenas pertencer à metade oposta à do noviço: [“levam-se] sempre em consideração também os subclãs em cujos membros o rapaz pode escolher a própria esposa: entre estes será escolhido o padrinho” (p. 639). Entre os Bororo, a exogamia das metades efetivamente se complica com regras preferenciais de aliança entre os subclãs e as linhagens (p. 450). No fim da cerimônia, “o afilhado oferece ao padrinho alimentos, com as mesmas cerimônias que uma esposa usa para com o próprio marido” (p. 629).

Este último ponto é capital, pois Colbacchini (1925) postulava uma relação inversa entre noviço e padrinho. Comentando um relato na língua bororo dos ritos de iniciação:

emma — re — u ak'oredduǵe — re — u
esso proprio (ecco qui) la tua moglie costui

o autor concluía que, “no espírito dos índios, parecia que o *jorubbadare* (padrinho) representava a futura esposa” [p. 105; n. 4]. Colbacchini e Albisetti, 1942 (p. 172) mantêm a mesma explicação.

Baseada em outra descrição, registrada por um informante alfabetizado, a *EB* afirma que se trata de um falso sentido e que o simbolismo sexual do *bá* é mais complexo. Segundo esse novo texto, os avôs e irmãos mais velhos do noviço providenciam primeiramente um broto de babaçu e o apresentam para um homem que escolheram para desempenhar o papel de padrinho, dizendo-lhe: “Este (broto) será mesmo a tua esposa”. Auxiliado por seus irmãos mais velhos e mais novos (os futuros “cunhados” do noviço), o padrinho se apressa para transformar os folíolos em estojos penianos, que o noviço usará na cabeça, enfileirados como se fossem uma coroa, durante toda a noite. Ao amanhecer, levam o padrinho diante do noviço assim enfeitado e repetem a fórmula supracitada. Depois, pega-se um estojo, que o noviço segura inicialmente entre os dentes; ele deve manter o olhar para cima durante o processo de colocação, para não ver a operação, que é feita em dois estágios: primeiro, provisoriamente; depois, definitivamente.

A tese segundo a qual “o broto de babaçu e o estojo peniano [...] representam o sexo feminino, tanto que são chamados esposas do padrinho” (*EB*, v. 1, p. 640), se fosse confirmada, renovaria as ideias teóricas sobre o simbolismo do estojo peniano, na América do Sul e alhures. Sem nos arriscarmos nessa via, sublinharemos apenas uma de suas implicações. O ritual estaria identificando o estojo peniano, e o material de que ele é feito, não ao sexo feminino em geral, mas às mulheres da metade, e até do clã e do subclã do noviço, com as quais o subclã do padrinho se alia de modo preferencial — em suma, as mulheres que poderiam ser as “esposas” do padrinho, e que são as mesmas às quais a versão controvertida do mito atribui uma participação ativa na coleta das folhas, sugerindo assim a mesma identificação por um meio figurado.

No estado atual do conhecimento, não podemos, contudo, considerar como definitivamente assente a interpretação da *EB*. A fórmula ritual: *emmareu ak-oreduje*, “este será sua esposa”, subentende o sujeito sobre cuja identidade paira um certo equívoco. Colbacchini acreditou inicialmente que se tratava do padrinho, num discurso dirigido ao noviço. Parece, portanto, que se deve inverter o regime. Mas, mesmo assim, poderia ser o noviço ou o broto ou o estojo, e a observação mencionada na página 629 favorece a primeira solução.

De qualquer modo, a resposta a esse problema não é essencial para a nossa demonstração, que exige apenas que a expedição à floresta, com que abre o relato, tenha um caráter especificamente feminino. Ora, é isso o que ocorre tanto na versão modificada quanto na primitiva, pois ambas dizem que a mãe do herói fora à floresta “com as outras mulheres”. A coleta de palha destinada à confecção de esteiras, evocada pela versão modificada, confirmaria, se necessário, esse caráter invariante, pois entre os Bororo a cestaria era uma ocupação feminina, por oposição à tecelagem, trabalho masculino (Colb., 1919, pp. 31-2).

4. Os Bororo costumam capturar araras jovens e criá-las na aldeia, para tirar-lhes as penas periodicamente. As paredes rochosas em que os pássaros fazem os ninhos se elevam de duzentos a trezentos metros acima das baixas terras pantanosas. Elas formam as encostas meridional e ocidental do planalto central, que vai descendo progressivamente em direção ao norte, até a bacia amazônica.

5. As araras ocupam uma posição importante no pensamento indígena por duas razões. Suas penas, cuidadosamente guardadas com as de outros pássaros (tucano, garça, gavião etc.) em recipientes de madeira, servem para fazer diademas e cocares e enfeitar arcos e outros objetos.

Além disso, os Bororo acreditam num ciclo complicado de transmigrações das almas; creem que elas se encarnam durante algum tempo nas araras.

6. O fato de o pai ficar desconfiado ao ver as penas que ficaram presas no cinto da mulher após o estupro explica-se pela diferença existente entre as vestimentas masculina e feminina entre os Bororo. Os homens andam nus, a não ser pelo estojo peniano, mas às vezes usam no dia a dia (e sempre nos dias de festa) ricos ornamentos de pele, penas coloridas ou casca pintada com motivos diversos. As mulheres, por sua vez, usam uma tanga de casca branca (ou preta quando estão indispostas, Magalhães 1918, pp. 29-30; *EB*, v. 1, p. 89) e um cinturão largo — quase como um espartilho — também de casca, mas escura. Os ornamentos femininos consistem principalmente em faixas de algodão tingidas de vermelho — que logo desaparece — com urucum (*Bixa orellana*) e colares de dentes de jaguar ou de macaco, que são usados apenas em dias de festa. O branco-leitoso dos adornos realça os tons ocre, vermelho-escuro e marrom das vestimentas femininas, cuja sobriedade quase austera contrasta fortemente com a alegre policromia dos enfeites masculinos.

7A. Várias espécies animais aparecem no mito de referência: colibri, pomba, gafanhoto, lagartixa, urubu, veado. Voltaremos a eles oportunamente. A cutia, *Dasyprocta aguti*, é um roedor mencionado entre os epônimos do clã paiwoe (Colb. e Albisetti, 1942, p. 32).

7B. As informações atualmente disponíveis não permitem identificar com precisão o *pogodóri* (*bobotóri*, Colb., 1925, p. 135), “espécie de batata” com que o herói fabrica seu traseiro artificial. Segundo a *EB* (v. 1,

p. 882), trata-se de uma variedade de cará comestível, cujas folhas são empregadas como tabaco; uma dioscoreácea da floresta, diz-se à página 787. Voltaremos a esse ponto num próximo volume, em que se discutirá o motivo que os mitógrafos americanos designam pela expressão “*anus stopper*”. Sua difusão é realmente grande no Novo Mundo: pode ser encontrado na América do Norte, desde o Novo México até o Canadá, com uma frequência especial na mitologia das tribos dos estados de Oregon e Washington (Coos, Kalapuya, Kathlamet etc.).

7C. Também não se sabe ao certo que árvore o herói utiliza para fabricar os falsos chifres, que se chama *api* em bororo. O glossário de Colbacchini (e Albisetti, 1942, p. 410) registra *app'i*, “sucupira”, sentido confirmado pela *EB* (v. 1, p. 77): *appi*, “sucupira” (*Ormosia* sp.), mas também, à página 862: *paro i*, “sucupira” (uma leguminosa). Na verdade, esse termo de origem tupi abarca diversas espécies, especialmente a *Bowdichia virgilioides*, cuja dureza e estrutura ramificada corresponderiam ao emprego citado no mito, e a *Pterodon pubescens* (Hoehne 1937, p. 284).

7D. Não há nenhuma dúvida, em compensação, quanto aos espíritos canibais *buiogué*, plural de *buiogo*: “piranha” (*EB*, v. 1, p. 520), disseminados pelos rios e lagos do Brasil central e meridional, cuja voracidade é merecidamente famosa.

8. O canto mencionado no final do mito foi publicado por Albisetti (1948, pp. 16-8), em língua “arcaica”, diz-se, e por isso intraduzível, até mesmo para os salesianos. 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”.

c) Primeira variação

O motivo inicial do mito de referência consiste num incesto com a mãe, cometido pelo herói. Contudo, essa “culpabilidade” parece existir principalmente no espírito do pai, que deseja a morte do filho e elabora planos para concretizá-la. O mito em si não se pronuncia, já que o herói pede a ajuda da avó e a obtém, e graças a ela supera as provas. No final das contas, só o pai aparece como culpado: culpado de ter desejado a vingança. E é ele que será morto.

Essa curiosa indiferença em relação ao incesto aparece em outros mitos. Como este, que também pune o marido ofendido:

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 à 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” (Cruz, 1940; Colb. e Albisetti, 1942, p. 29) e apelidado Baitogogo (o significado deste nome será discutido mais adiante.)

Um dia, a mulher de Baitogogo — que pertencia ao clã bokodori da metade Ecerae — dirigia-se à floresta à 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, pertencente à mesma metade dela (e, portanto, “irmão” dela 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 mata-o 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, *Priodontes giganteus*), *gerégo*

(“tatu-liso”, *eb*, v. 1, p. 687 “tatu-bola”, *Dasyopus tricirtus*, Magalhães 1918, p. 33), *enokuri* (“tatu-bola-do-campo”, *eb*, v. 1, p. 566) e *okwaru* (variedade de “tatu-peba”, *id.*, p. 840) — , 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 (o jatobá).

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 (cf. p. 62, *supra*), 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.¹

Quando eles reaparecem pela primeira vez na aldeia, ricamente enfeitados, seus pais, que se tornaram seus sucessores, ficam amedrontados no início: depois, recebem-nos 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” (Colb. e Albisetti, 1942, pp. 201-6).

d) Interlúdio do discreto

Detenhamo-nos por um instante nesse episódio, que não tem interesse imediato para a nossa demonstração, mas que é útil elucidar para

evidenciar a posição central que esses dois mitos ocupam na filosofia bororo, e assim justificar nossa escolha.

Tanto no mito de referência quanto nesse que acabamos de resumir, o herói pertence à metade Tugarege. Ora, os dois mitos são apresentados por Colbacchini como relatos etiológicos: o primeiro explica “a origem do vento e da chuva” (loc.cit., p. 221) e o segundo, “a origem da água e dos ornamentos” (id. ibid., p. 201). As duas funções correspondem bem ao papel atribuído aos heróis da metade Tugarege, isto é, aos “fortes” (?). Criadores ou demiurgos, eles são em geral responsáveis pela *existência* das coisas: rios, lagos, chuva, vento, peixes, vegetação, objetos manufaturados... Mais sacerdotes do que feiticeiros, os heróis *ecerae* (palavra às vezes interpretada com o significado de “os fracos”²) intervêm num segundo momento, como *organizadores* e *administradores* de uma criação cujos *autores* foram os Tugarege: eles destroem os monstros, distribuem os alimentos específicos aos animais, organizam a aldeia e a sociedade.

Desse ponto de vista, já se nota um paralelismo entre os dois mitos. Ambos apresentam um herói tugarege que cria uma água de proveniência celeste depois de se ter dirigido para cima (suspendendo-se por um cipó pendurado) ou uma água de proveniência terrestre depois de ter sido empurrado para baixo (pelo peso do crescimento de uma árvore que carrega). Por outro lado, a água celeste é maléfica, já que provém da tempestade *badogebague* (que os Bororo distinguem das chuvas tranquilas e benéficas *butaudogue*, cf. Colb. e Albisetti, 1942, pp. 229-30; voltaremos a essa oposição, que não se encontra na *EB*; cf. pp. 247-55), ao passo que a água terrestre é benéfica; um contraste que devemos aproximar das circunstâncias, simétricas e invertidas, de suas respectivas criações: o primeiro herói é separado involuntariamente de

sua aldeia, pela malevolência do pai; o segundo também se separa de sua aldeia, mas voluntariamente e com um sentimento benevolente para com o pai, a quem entrega suas funções.³

Após essas indicações preliminares, voltemos ao episódio do massacre, de que é responsável um certo Akario Bokodori. Encontramos novamente esse personagem com um papel análogo e com o nome — diferente apenas pela transcrição, mas essas imprecisões são frequentes em nossa fonte — Acaruio Bokodori, também membro do clã dos “chefes do alto” (cf. Colb. e Albisetti, 1942, Glossário de nomes próprios, p. 442): Akkaruio Bokkodori (*sic*), masculino e feminino, “afamado por enfeite (de unhas) de tatu-canastra”. Eis o mito:

M3 BORORO: APÓS O DILÚVIO

Após um 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 toda 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 partiu-se 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 seus encantamentos acompanhados de tambor. Primeiro, ele fez voltarem os Buremoddogue, depois os Rarudogue, os Bitodudogue, os Pugaguegeugue, os Rokuddudogue, os Codogue e, finalmente, os Boiugue, que eram seus preferidos. Mas ele só recebia os recém-chegados que trouxessem presentes de seu agrado. Os outros, matava com flechadas, e por isso foi apelidado Mamuiauguexeba, “matador”, ou Evidoxeba, “de morte de causa” (Colb. e Albisetti, 1942, pp. 231, 241-2).

O mesmo aparece num outro mito, em que também mata os companheiros, mas dessa vez para puni-los por não lhe terem demonstrado o respeito devido a um chefe e por brigarem entre si (Colb. e Albisetti, 1942, p. 30). Esse relato é infelizmente fragmentário demais para que se possa utilizá-lo.

Conhecemos, portanto, pelo menos dois mitos em que um herói da metade Eceræ, com o mesmo nome, dizima um povo de “fantasmas” que trazem presentes, porque os considera insuficientes.⁴ Num dos casos, a natureza dos presentes não é especificada; no outro, sabemos que se trata de adornos rituais, divididos diferentemente entre os clãs, que têm cada um — quer seja, desse ponto de vista, considerado “rico” ou “pobre” — sua propriedade exclusiva. Vestimentas e adornos servem, desse modo, para introduzir afastamentos diferenciais no seio da sociedade.

Mas consideramos mais de perto M₃, que, embora não seja explícito em relação aos presentes, é muito preciso quanto a dois outros pontos. Antes de mais nada, esse mito pretende explicar distâncias diferenciais na aparência física (e não na aparência social) — o episódio dos cabelos. Em seguida, através de uma enumeração ainda bastante enigmática no estágio atual de nossos conhecimentos, mas em que a desinência *-gue* assinala formas no plural,⁵ o mito evoca grupos humanos distintos e separados, provavelmente povos ou tribos: grupos dotados de um valor diferencial, não mais *aquém* da sociedade (como no caso das diferenças físicas), mas *além* dela. Ou, no primeiro caso, diferenças entre os indivíduos no seio do grupo, e, no segundo, diferenças entre os grupos. Em relação a esse duplo aspecto de M₃, M₂ se situa num nível intermediário: o das diferenças sociais entre subgrupos no interior do grupo.

Parece, pois, que os dois mitos, tomados em conjunto, se referem a três campos, cada qual originariamente contínuo, mas nos quais é indispensável introduzir a descontinuidade, para poder conceituá-los. Em cada um dos casos, essa descontinuidade é obtida através da eliminação radical de certas frações do contínuo. Este é empobrecido, e elementos em menor número têm a partir de então folga para se expandirem no mesmo espaço, já que a distância entre eles passa a ser suficiente para evitar que eles se encavalem ou se confundam uns com os outros.

Era preciso que o número de homens diminuísse para que os tipos físicos mais próximos fossem claramente discerníveis. Pois, se fosse admitida a existência de clãs ou grupos portadores de presentes *insignificantes* — isto é, cuja originalidade distintiva fosse tão fraca quanto se possa imaginar —, correr-se-ia o risco de ver intercalar-se entre dois clãs ou dois grupos específicos uma quantidade ilimitada de outros clãs e povos, tão pouco diferentes de seus vizinhos mais imediatos que acabariam todos por se confundir. Ora, qualquer que seja o campo, é unicamente a partir da quantidade discreta que se pode construir um sistema de significações.

Limitada aos Bororo, a interpretação acima é frágil. Ela se fortalece, porém, quando a aproximamos da interpretação análoga que propusemos para mitos provenientes de outras populações, mas cuja estrutura formal se assemelha à que acabamos de esboçar. Para que pudessem se constituir os cinco grandes clãs de que os Ojibwa creem se originar a sua sociedade, foi preciso que seis personagens sobrenaturais se reduzissem a cinco e que um deles fosse expulso. As quatro plantas “totêmicas” de Tikopia foram as únicas que os ancestrais conseguiram conservar quando um deus estrangeiro roubou a refeição que as

divindades locais haviam preparado para homenageá-lo (Lévi-Strauss, 1962a, p. 302; 1962b, pp. 27-9, 36-7).

Em todos os casos, portanto, um sistema discreto resulta de uma destruição de elementos, ou de sua subtração de um conjunto primitivo. Em todos os casos, ainda, o próprio autor desse empobrecimento é um personagem diminuído. Os seis deuses ojibwa são voluntariamente cegos e condenam o companheiro ao exílio por ter levantado a sua venda. Tikarau, o deus ladrão de Tikopia, finge ser manco para enganar a todos e roubar o banquete. Akaruio Bokodori também manca. Cegos ou mancos, vessos ou manetas, são figuras mitológicas frequentes pelo mundo afora, que nos deixam confusos porque seu estado se nos aparece como uma carência. Mas, assim como um sistema que a subtração de elementos torna discreto fica logicamente mais rico, apesar de estar numericamente mais pobre, os mitos frequentemente atribuem aos aleijados e doentes uma significação positiva: eles encarnam os modos da mediação. Encaramos o aleijão e a doença como privações do ser, e, portanto, um mal. Entretanto, se a morte é tão real quanto a vida e se, conseqüentemente, só existe o ser, todas as condições, mesmo as patológicas, são positivas a seu modo. O “ser-menos” tem direito a ocupar um lugar inteiro no sistema, pois é a única forma concebível da passagem entre dois estados “plenos”.

Ao mesmo tempo, cada um dos mitos que mencionamos oferece uma solução original para resolver o problema da passagem da quantidade contínua à quantidade discreta. Para o pensamento ojibwa, ao que parece, basta retirar uma unidade da primeira para obter a segunda — uma é de classe 6, a outra, de classe 5. Um aumento de um quinto da distância entre cada elemento permite instalá-los na descontinuidade. A solução de Tikopia é mais custosa: originariamente, os alimentos eram

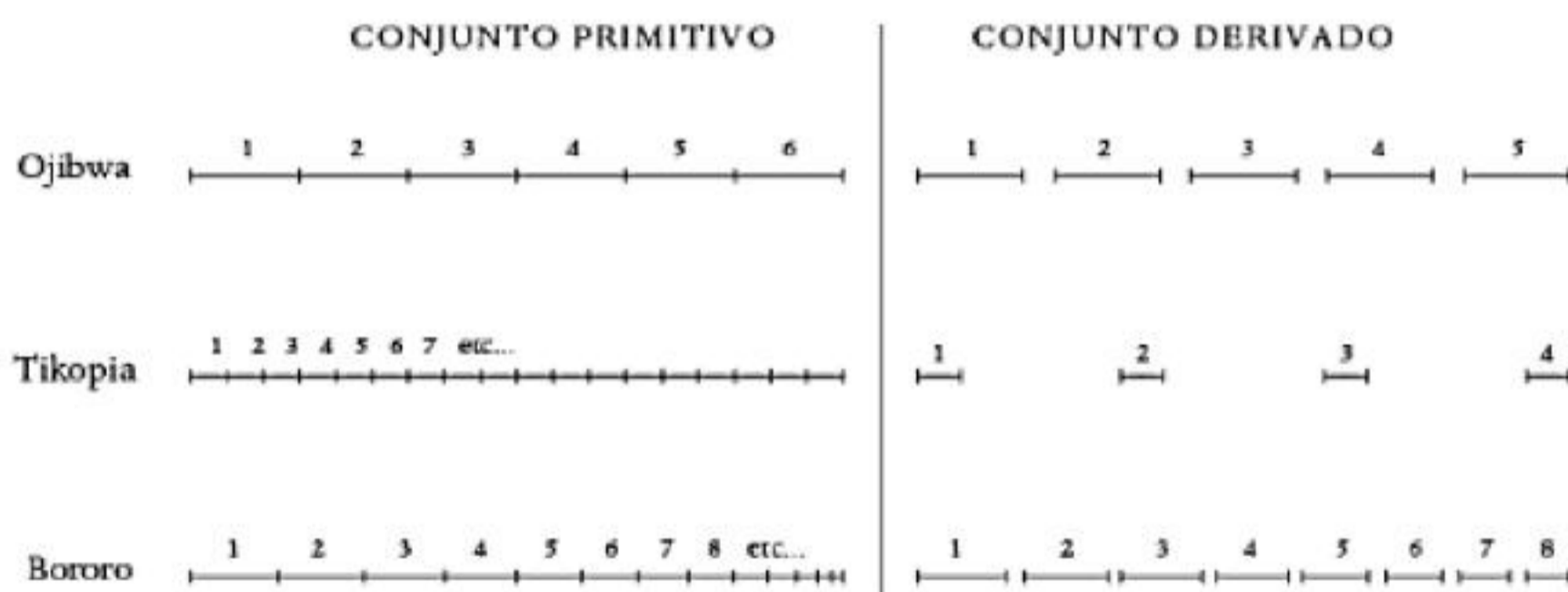
em número indeterminado, e foi preciso passar dessa indeterminação (e, portanto, de um número elevado, e até teoricamente ilimitado, já que os alimentos primitivos não são enumerados) para 4, para garantir o caráter discreto do sistema. Pode-se pressentir a razão dessa diferença: os clãs de Tikopia são realmente quatro, e o mito tem de atravessar, com muito custo, o abismo que separa o imaginário do vivido. A tarefa dos Ojibwa não é tão difícil, e eles podem por isso pagar mais barato, apenas subtraindo uma unidade do total. Na verdade, os cinco clãs primitivos não são mais reais do que os seis seres sobrenaturais que os fundaram, visto que a sociedade ojibwa se compunha de várias dezenas de clãs ligados aos cinco “grandes” clãs do mito por uma filiação puramente teórica. De modo que, num caso, passa-se do mito à realidade, e, no outro, não se sai do mito.

Os Tikopia e os Ojibwa podem avaliar de modos diferentes o custo da passagem do contínuo ao descontínuo. De qualquer modo, essas duas ordens se mantêm formalmente homogêneas. Sempre se compõem de quantidades semelhantes e iguais entre si. Essas quantidades são apenas mais ou menos numerosas — a diferença é pequena (apenas uma unidade) entre os Ojibwa e consideravelmente maior em Tikopia, onde, de um número n indeterminado, mas elevado, é preciso baixar repentinamente para quatro.

A solução bororo é original em relação às precedentes. Concebe o contínuo como uma soma de quantidades, por um lado muito numerosas e por outro completamente desiguais, escalonadas das menores às maiores. E, sobretudo, em vez de o descontínuo resultar da subtração de uma das quantidades somadas (solução ojibwa) ou da subtração de um número considerável de quantidades somadas (solução tikopia), os Bororo aplicam a operação preferencialmente às quantidades

menores. O descontínuo bororo consiste, afinal, em quantidades desiguais entre si, mas escolhidas entre as maiores, que separam intervalos ganhos sobre o contínuo primitivo e correspondentes ao espaço anteriormente ocupado pelas quantidades menores (fig. 4).

Ora, esse modelo lógico convém admiravelmente à sociedade bororo⁶ tal como foi empiricamente observada. Nela os clãs são, realmente, ricos ou pobres, e cada um vela de modo ciumento sobre privilégios variáveis em número, mas que se traduzem, para os mais bem servidos, pelo gozo da ostentação dos bens deste mundo: adornos, trajes, vestimentas. O mito não explica apenas as distâncias diferenciais, ele ao mesmo tempo consola e intimida os mais humildes. Consola-os, na medida em que os novos pobres nem sempre o foram. Como sobreviventes de um massacre em que pereceram os mais pobres do que eles, apesar de tudo eles estão entre os escolhidos. Mas também os intimida, proclamando que a miséria ofende os deuses.



4. Três exemplos de passagem mítica da quantidade contínua à quantidade discreta.

Talvez os clãs ojibwa tenham sido hierarquizados no passado. E é certo que em Tikopia existia uma ordem de preeminência entre os

quatro clãs e entre as linhagens. Se a nossa análise estiver correta, poder-se-á verificar que essas diferenças sociais não possuem entre esses dois povos o mesmo caráter que entre os Bororo; que eram mais ideológicas e menos reais, ou seja, que não se traduziam, ao contrário do que ocorre entre os Bororo, em direitos desiguais à apropriação das riquezas. No caso dos Ojibwa, a insuficiência da documentação não permite obter uma resposta. Em Tikopia, a hipótese torna-se plausível pela observação de Firth (1936, p. 358), segundo a qual a hierarquia social não refletia a repartição dos bens. Sem avançar nas hipóteses, pretendemos apenas, na digressão acima, tornar manifestas a posição central de nossos mitos e sua aderência aos contornos essenciais da organização social e política.⁷

e) Suíte da primeira variação

No mito de Baitogogo (M₂), assim como no mito de referência (M₁), a culpa recai menos sobre o incestuoso do que sobre o marido ofendido que busca vingança. Nos dois casos, é a vingança, e não o incesto, que atrai a sanção sobrenatural.

Ora, o mito que introduzimos em segundo lugar não só confirma essa atitude diante do incesto como também indica uma via de interpretação. O herói se chama Baitogogo, apelido cujo sentido é “sempre fechado em casa” (Colb. e Albisetti, 1942, p. 29). Eludiremos a comparação que se impõe com um apelido sinônimo encontrado no outro extremo do continente, nos mitos dos Klamath e dos Modoc. O problema será retomado em outro trabalho, e, neste momento, permitimo-nos afirmar que as duas ocorrências são passíveis do mesmo tipo de interpretação.

Tampouco postularemos que não há nada, por trás desse apelido, além do que se evidencia no contexto sintagmático. É possível, e até

provável, que o termo remeta a um conjunto paradigmático, em que os Bororo corresponderiam simetricamente aos Karajá, talvez menos declaradamente matrilineares. Entre estes últimos, Lipkind (1946-59, p. 186) e Dietschy (1959, pp. 170-4) notaram uma instituição antiga: a da moça enclausurada ou confinada, nobre herdeira sujeita a várias proibições. Por mais obscuras que sejam as indicações colhidas, elas evocam, por sua vez, a instituição iroquesa das “crianças guardadas na penugem”. Mas o método que seguimos exclui, por enquanto, a atribuição às funções míticas de significados absolutos, que, neste estágio, teriam de ser buscados fora do mito. Esse procedimento, frequente em mitologia, conduz quase inevitavelmente ao junguismo. Para nós, não se trata de descobrir primeiramente, e num plano que transcende o do mito, a significação do apelido Baitogogo, nem de descobrir as instituições extrínsecas às quais poderia ser associado, e sim de extrair, pelo contexto, sua significação relativa num sistema de oposições dotado de valor operacional. Os símbolos não possuem um significado extrínseco e invariável, não são autônomos em relação ao contexto. Seu significado é, antes de mais nada, *de posição*.

O que há então de comum entre os heróis dos dois mitos? O de M₁ (cujo nome levanta um problema tão específico que é melhor deixar para mais tarde o seu exame, cf. adiante, p. 302) comete um incesto com a mãe, isso porque tinha se recusado anteriormente a separar-se dela, quando ela partia para uma missão estritamente feminina, que — segundo a versão mais antiga — consiste em colher na floresta folhas destinadas à confecção dos estojos penianos entregues aos rapazes na iniciação, que são o símbolo de seu desligamento do mundo feminino. Vimos (p. 84) que a versão arbitrariamente corrigida atenua esse aspecto, mas não o abole. Abusando da mãe, o herói desmente,

portanto, a situação sociológica. Talvez ele seja jovem demais para se submeter ao processo da iniciação, mas não é jovem o bastante para participar da coleta das mulheres, quer seja ou não um preâmbulo da iniciação. O termo “*ipareddu*”, que lhe é constantemente aplicado no mito, “normalmente designa um rapaz que tenha alcançado um certo desenvolvimento físico, mesmo antes da puberdade e antes de ter recebido o estojo peniano... Quando chegam à condição de *ipare* (plural), os rapazes começam a abandonar a casa materna e frequentar as reuniões dos homens na choupana central” (EB, v. 1, p. 623). Ora, longe de se resignar a essa distensão progressiva dos laços maternos, o herói os reforça por um ato cuja natureza sexual coloca além da iniciação, embora ele mesmo esteja aquém dela. De modo duplamente paradoxal, ele volta, portanto, ao seio materno, no momento em que os outros filhos serão definitivamente separados dele.

Baitogogo, herói de M₂, situa-se certamente, sob todos os aspectos, no extremo oposto do precedente: é um adulto, iniciado, casado, pai de família. Mas, ressentido demais com o incesto, ele também comete um abuso de possessividade. Além disso, estrangula a mulher e a enterra às escondidas, privando-a desse modo da dupla inumação que faz do enterro temporário (na praça da aldeia, lugar público e sagrado, e não na casa, privada e profana) um estágio preliminar à imersão definitiva dos ossos (limpos, pintados e enfeitados com um mosaico de penas coladas e reunidos numa cesta) na água de um rio ou de um lago, pois a água é a morada das almas, condição necessária para assegurar-lhes a sobrevivência. Finalmente, Baitogogo comete a falta simétrica e inversa à de Geriguiguiatugo: este é um menino que “abusa” da mãe quando perdeu esse direito; Baitogogo é um marido que “abusa” da mulher e priva o filho da mãe à qual ele ainda tem direito.

Se concordarmos, a título de hipótese de trabalho, em interpretar o apelido do segundo herói pelo denominador comum de suas funções semânticas respectivas, o termo “confinado” conota uma atitude particular em relação ao mundo feminino. O portador do apelido — ou seu homólogo — recusa a devida distância do mundo feminino, procurando, ao contrário, refugiar-se nele ou dominá-lo mais ou por mais tempo do que o permitido. O confinado, o recluso, será aquele que, como dizemos, “se agarra à saia da mãe”, o homem que não consegue se desligar da sociedade das mulheres na qual ele nasceu ou cresceu (já que a residência é matrilocal) e se juntar à sociedade masculina, duplamente distinta da primeira — fisicamente, pois sua sede é a casa dos homens, no centro da aldeia, ao passo que as casas femininas se encontram ao redor; e misticamente, dado que a sociedade dos homens encarna aqui na terra a sociedade das almas (*aroé*) e corresponde ao sagrado, em oposição ao mundo profano e feminino.

EMBORA NOS TENHAMOS PROIBIDO, neste estágio, de invocar argumentos de ordem paradigmática, não se pode deixar de mencionar um mito mundurucu (M₄) que evoca uma prática espantosamente parecida àquela que acabamos de descrever. Exceto pelo fato de que entre os Mundurucu, patrilineares e, aparentemente, recém-convertidos à residência matrilocal o confinamento de um adolescente (quer se trate de uma instituição real ou de uma proposição mítica) tem por objetivo proteger o rapaz das investidas do mundo feminino. Assim, após (M₁₆) a morte de seu filho, vítima de porcos-do-mato, apesar de ter tido o cuidado de cobri-lo com amido para que parecesse doente e incapaz de se levantar, o herói cultural Karusakaibé fez para si um filho sem mãe, dando vida a uma estátua que esculpira num tronco. Para proteger o

belo rapaz dos desejos (M₁₅₀), encerra-o numa pequena cela especialmente construída dentro da casa, com uma velha de guarda, para que nenhuma mulher possa se aproximar e espiar dentro dela (Murphy, 1958, pp. 71, 74).

Um pouco mais afastados dos Bororo, matrilineares e matrilocais como eles, os Apinayé e os Timbira enclausuravam os noviços durante a segunda fase da iniciação, isolando-os por meio de esteiras penduradas em postes num canto da casa materna. Esse isolamento durava de cinco a seis meses, durante os quais eles não podiam ser vistos ou ouvidos (Nim., 1939, p. 59; 1946b, p. 184; fig. 13). Ora, segundo o testemunho de nossa fonte, esse rito tinha estreita ligação com a regulamentação do casamento: “antigamente, a maioria dos *pepyé* (iniciados) se casava logo depois da celebração do ritual e mudava para a casa da sogra” (Nim., 1946b, p. 185). “A cerimônia final, durante a qual as futuras sogras arrastavam os iniciados por uma corda, era a representação brutal do casamento iminente” (id. *ibid*, p. 171).

RETOMEMOS AGORA o mito de Baitogogo (M₂) no ponto em que o deixamos.

O castigo chega ao herói pelas mãos do filho, que ele tentara desnortear. Este se transforma em pássaro, e transforma o pai, por meio do excremento, em personagem arbóreo.

Os Bororo possuem uma classificação tripartida do reino vegetal. Segundo o mito, as primeiras plantas foram, pela ordem, os cipós, o jatobá e as plantas do brejo (Colb. e Albisetti, 1942, p. 202). A tripartição corresponde manifestamente à dos três elementos, céu, terra e água. Transformando-se em pássaro, o menino se polariza como personagem celeste; transformando o pai em arbóreo, ou até em porta-jatobá

(principal árvore da floresta), ele o polariza como personagem terrestre, pois a terra é o suporte das plantas lenhosas. Baitogogo não consegue se livrar de sua árvore e, portanto, não logra se desvencilhar de sua natureza terrestre, a não ser pela criação da água, elemento mediador entre os dois polos. A mesma água que tinha negado (já que ela ainda não existia) aos restos de sua mulher, impedindo desse modo a comunicação entre o mundo social e o mundo sobrenatural, entre os mortos e os vivos.

Após ter restabelecido no plano cósmico a mediação que havia rejeitado no plano místico, ele irá se tornar o herói cultural a quem os homens devem ornamentos e enfeites, isto é, mediadores culturais que transformam o homem, indivíduo biológico, em personagem (já que todos os ornamentos têm uma forma e uma decoração prescritas, de acordo com o clã do portador), e que, substituindo a carne sobre o esqueleto previamente limpo do morto, constituem para ele um corpo espiritual e fazem dele um espírito, isto é, um mediador entre a morte física e a vida social.

Resumamos, pois, o mito da seguinte forma:

Um abuso de aliança (assassinato da esposa incestuosa, privando um menino da mãe) complicado por um sacrilégio — que é uma outra forma de excesso (enterro da mãe, negando-lhe a sepultura aquática, condição da reencarnação) — provoca a disjunção dos polos céu (menino) e terra (pai). O responsável, excluído por esse duplo erro da sociedade dos homens (que é uma sociedade “aquática”, como a sociedade das almas de que traz o nome), restabelece o contato entre o céu e a terra, criando a água. E, estabelecendo-se na moradia das almas (pois ele e o companheiro tornam-se os heróis Itubore e Bakororo, chefes das duas aldeias do além), restabelece o contato entre os mortos e

os vivos, revelando a estes últimos os ornamentos e enfeites corporais, que servem ao mesmo tempo de emblema para a sociedade dos homens e de carne espiritual para a comunidade das almas.

f) Segunda variação

A obra de Colbacchini e Albisetti contém um outro mito, cujo herói parece, por seu comportamento, ilustrar o sentido que a título de hipótese de trabalho atribuímos ao apelido Baitogogo. Ele se chama, aliás, Birimoddo, que é, como vimos, o verdadeiro nome de Baitogogo. Existe, contudo, uma dificuldade: Birimoddo é um nome do clã aroroe, metade Tugarege (Colb. e Albisetti, 1942, pp. 201, 206, 445; *EB*, v. 1, p. 277; Rondon 1948, p. 8). O novo herói pertence ao clã bokodori da metade Ecerae e, no entanto, ele e a irmã têm o nome de Birimoddo (Colb. e Albisetti, 1942, pp. 220-1). Assim, convém não tentar extrair um argumento da semelhança dos nomes.

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 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 ele 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 M2 invertida, cf. p. 72, supra) —, ele cava uma fossa às escondidas e enterra o cadáver exatamente no lugar onde a velha dormia, cobrindo a terra remexida com uma esteira.

No mesmo dia, os homens organizam uma pescaria com veneno⁸ 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 coloca o filho 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 num lago a leste; o outro corta-lhe as pernas, jogando-as num lago a oeste. E os dois fincam as armas no chão (Colb. e Albisetti, 1942, pp. 220-1. Na *eb*, v. 1, p. 573, encontra-se o início de uma outra versão).

Por sua estrutura particular, esse mito suscita problemas de tal complexidade que sua análise deverá ser feita, ao longo deste livro, em várias etapas, e por partes. Assinalaremos aqui apenas as características que o colocam no grupo dos mitos anteriormente examinados.

Primeiramente, o herói é um “Baitogogo”, voluntariamente recluso e confinado na casa familiar, isto é, no mundo feminino, pois não quer assumir seu lugar na casa dos homens.⁹

Os Bororo teriam tido, antigamente, uma instituição sociorreligiosa que seus mitos preservaram no motivo do “rapaz enclausurado”? Os paralelos karajá, apinayé, timbira e mundurucu levariam a admiti-lo. Mas duas observações se fazem necessárias. Em primeiro lugar, os mitos não pretendem evocar um costume, e sim uma atitude individual que contraria imperativos da ordem moral e social. Além disso, e principalmente, a observação empírica da sociedade bororo orienta para

usos simétricos, ainda que opostos. Como notamos acima, são as mulheres que lamentam a separação definitiva dos filhos no momento da iniciação, e não o inverso. Em compensação, há efetivamente um costume bororo relativo a um “rapaz enclausurado”: o “noivo envergonhado”. Era preciso que as parentes da esposa tratassem o jovem noivo com violência, transportando autoritariamente seus objetos pessoais. Ele próprio demora muito a se decidir mudar de casa. Durante meses, continua morando na casa dos homens, até ter perdido “a vergonha de ser considerado esposo” (Colb. e Albisetti, 1942, p. 40).¹⁰

De fato, em consequência disso, o marido ficava enclausurado na casa dos homens, resistindo a se unir a um mundo feminino definido pela vida conjugal, à qual a iniciação lhe dava acesso. A situação evocada pelos mitos é a inversa, já que neles trata-se de um adolescente que se enclausura num mundo feminino definido pela vida doméstica, à qual a iniciação deverá pôr fim.

Como M₁ e M₂, M₅ ostenta seu caráter etiológico; ele explica a origem das doenças, ao passo que o mito de Baitogogo explicava, em primeiro lugar, a origem da água terrestre e, em seguida, de um lado, a dos ornamentos e, do outro, a dos ritos funerários. Ora, assim como esses ritos atestam a passagem da vida para a morte (e os enfeites, a passagem inversa), as doenças, que são um estado intermediário entre a vida e a morte, são às vezes consideradas na América (principalmente sua manifestação comum, a febre) como uma vestimenta.¹¹

Em terceiro lugar, o herói também recusa as homenagens fúnebres à sua vítima, negando-lhe a sepultura aquática. Tomando o lugar da avó, a outra mulher polariza o filho sob a forma terrestre (o cupinzeiro), e em seguida abusa da água que havia sido recusada. As doenças surgem

como um termo mediador entre terra e água, ou seja, entre vida cá neste mundo e morte no além.

Finalmente, como em outros mitos, a negação do termo mediador tem sua origem numa aproximação exagerada, não mediatizada, entre um adolescente do sexo masculino e a sociedade das mulheres, neste caso castigada pela avó que empesteia o neto.

Se levarmos em conta que, segundo um mito curto publicado por Colbacchini (e Albisetti, 1942, p. 211), em seguida ao de Baitogogo, a criação dos peixes completa e arremata a da água, fica ainda mais marcante a unidade profunda entre os mitos M₂ e M₅, em que o herói (ou heroína) se chama Birimoddo (são três: 1. o chamado de Baitogogo; 2. o jovem empesteado; 3. sua irmã, responsável pela origem das doenças). Se consolidássemos esses mitos, obteríamos um ciclo global que se inicia com um incesto entre irmão e irmã (no sentido classificatório), seguido pela exteriorização da água (sem os peixes), continuado por um incesto ao contrário (avó-neto), a que se segue imediatamente o contrário de um incesto (abandono de um filho pela mãe) e que termina com a interiorização dos peixes (sem a água). No primeiro mito (M₂), a primeira vítima é sangrada (com derramamento de sangue, portanto) e a outra, estrangulada (sem derramamento de sangue). No segundo mito (M₅), duas vítimas morrem (sem derramamento de sangue), uma devido a uma ação externa (empalada), e a outra em virtude de uma ação interna (ela explode por ter comido demais), e ambas espalham a sujeira, metonimicamente (os peidos) ou metaforicamente (as doenças exaladas como gemidos): sujeira que, em M₂, o transgressor havia recebido sob a forma de excremento e que, em M₅, um culpado (também por ter “abusado” do mundo feminino) recebe sob a forma de gases intestinais.

Se convencionarmos:

- a) $M_2 =$ origem dos ornamentos (o) e dos ritos funerários (r);
 $M_5 =$ origem das doenças (d)

assim como:

- b) $o, r = f(\text{morte} \rightarrow \text{vida})$
 $d = f(\text{vida} \rightarrow \text{morte})$

poderemos legitimamente extrair de M_2 as relações pertinentes:

pai/filho ; pai =- terra ; filho =- céu

que reencontramos, transformados, em M_5 :

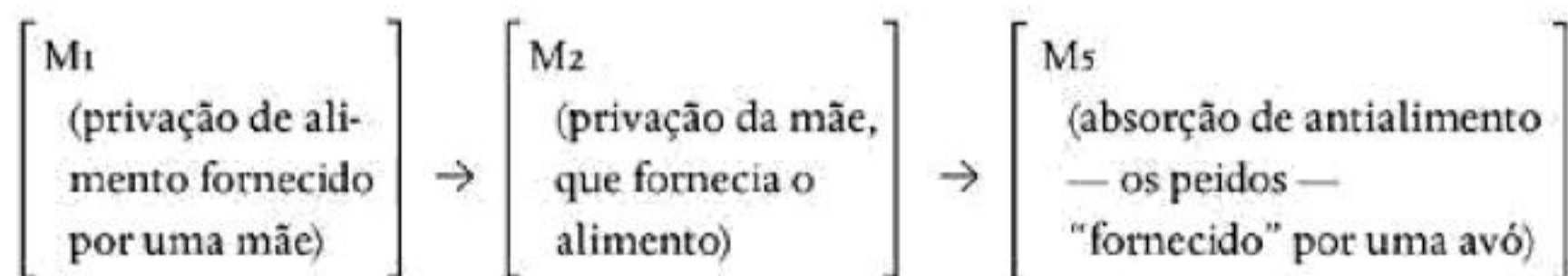
mãe/filho ; filho =- terra ; mãe =- água

Verificamos que os mitos bororo, heterogêneos superficialmente, relativos a um herói chamado Birimoddo pertencem a um mesmo grupo, caracterizado pelo seguinte esquema: uma concepção desmedida das relações familiares leva à disjunção de elementos normalmente ligados. A conjunção se restabelece graças à introdução de um termo intermediário, cuja origem o mito pretende explicar: a água (entre céu e terra); os adornos corporais (entre natureza e cultura); os ritos funerários (entre os vivos e os mortos); as doenças (entre a vida e a morte).

g) Coda

O desaninhador de pássaros não se chama Birimoddo; e seu apelido não é Baitogogo. Mas:

1. Seu nome tem uma conotação estética, já que contém a palavra “atugo”, que significa “decorado, pintado”, sendo que o nome Birimoddo tem o sentido de “pele bonita”.
2. Ele se comporta como um “confinado”, já que pelo seu incesto com a mãe demonstra o desejo de se manter enclausurado no mundo feminino.
3. Como os outros heróis, o de M₁ escapa de ser morto por uma sujeira, as lagartixas podres com que se cobriu. E, igualmente em outros aspectos, suas aventuras podem ser vistas como transformações das dos heróis de M₂ e M₅.
4. De fato, é apenas pela superposição de M₁ e M₂ que se pode encontrar a classificação triangular dos vegetais que já foi comentada. O episódio central de M₂ associa o herói às plantas lenhosas (jatobá); um episódio inicial e o episódio final de M₁ associam o herói às plantas aéreas (o cipó que lhe salva a vida) e posteriormente às plantas aquáticas (originadas das vísceras do pai afogado).
5. Três heróis masculinos definidos como filhos (M₁, M₂) ou como netos (M₅) são, em três mitos distintos, vítimas de um emagrecimento sobre o qual o texto insiste. Ora, as causas do emagrecimento, diferentes em cada mito, estão, entretanto, em relação de transformação:



6. Do mesmo modo, M₁ e M₅ representam a saciedade sob formas invertidas:



$$\left[\begin{array}{c} \text{.....} \\ \text{(incapacidade de} \\ \text{reter o alimento} \\ \text{ingerido)} \end{array} \right] \rightarrow \left[\begin{array}{c} \text{.....} \\ \text{(incapacidade de} \\ \text{evacuar o alimento} \\ \text{ingerido)} \end{array} \right]$$

7. M₁, M₂ e M₅ têm em comum apenas certos traços de uma armação que podemos sinteticamente recuperar do seguinte modo: no início, um incesto, isto é, uma conjunção exagerada; no final, uma disjunção que se opera graças à aparição de um termo que faz o papel de mediador entre dois polos. Entretanto, o incesto parece faltar em M₅, e o termo mediador, em M₁:

	M ₁	M ₂	M ₅
Incesto	+	+	?
Termo mediador	?	+	+

Será que isso realmente ocorre? Observemos mais de perto.

Aparentemente ausente em M₅, o incesto aparece nele de dois modos. O primeiro é direto, ainda que simbólico, já que se trata de um rapaz que insiste em ficar fechado na casa feminina. O incesto aparece também de outro modo, dessa vez real, mas indireto. Consiste então no comportamento da avó, em que se exprime uma promiscuidade incestuosa triplamente invertida: com uma avó, e não com uma mãe; por via posterior, e não anterior; e imputável a uma mulher agressiva e não a um homem agressivo. Isso é tão mais verdadeiro na medida em que, se compararmos os dois incestos em posição diametral: o de M₂, que é “normal” e “horizontal” entre colaterais próximos (irmão e irmã), e por iniciativa masculina, fora da aldeia; e o de M₅, que é “vertical” entre parentes mais afastados (avó e neto) e que se realiza, como acabamos de ver, de forma negativa e invertida — e, ainda por cima, por

iniciativa feminina, e ocorrido não somente dentro da aldeia, como dentro da casa; à noite e não de dia —, verificaremos, passando de M₂ a M₅, uma inversão radical da única sequência que eles têm em comum: a dos quatro tatus, que vai em M₂ do maior ao menor, e em M₅ do menor ao maior.¹²

Poder-se-á admitir sem problemas que o erro do herói de M₁ acarreta uma disjunção: para se vingar, o pai o manda para a terra dos mortos e o abandona numa rocha escarpada — entre céu e terra —; o herói fica preso lá por muito tempo e, em seguida, separado dos seus.

Mas onde está o termo mediador?

Propomo-nos a demonstrar que M₁ (mito de referência) faz parte de um grupo de mitos que explicam a origem da *coçção de alimentos* (embora esse motivo não esteja aparentemente presente nele); que a culinária é concebida pelo pensamento indígena como uma mediação; e, finalmente, que esse aspecto se mantém oculto no mito bororo porque este se apresenta como uma inversão de mitos provenientes de populações vizinhas que veem nas operações culinárias atividades mediadoras entre o céu e a terra, a vida e a morte, a natureza e a sociedade.

Para demonstrar esses três pontos, começaremos pela análise de mitos provenientes de diversas tribos do grupo linguístico jê. Essas tribos ocupam um vasto território que confina com o território bororo ao norte e a leste. Além disso, temos razões para acreditar que a língua bororo poderia ser uma ramificação longínqua da família jê.¹³

2. Variações jê (seis árias seguidas de um recitativo)

O EPISÓDIO DO DESANINHADOR de pássaros, que constitui a parte central do mito de referência, encontra-se entre os Jê em posição inicial, no mito de origem do fogo de que possuímos versões para todas as tribos dos Jê centrais e orientais estudadas até o presente.

Começaremos pelas versões do grupo setentrional, os Kayapó, que poderiam ser os Kaiamodogue mencionados anteriormente (p. 102, n. 10; cf. Colb., 1925, p. 125, n. 2), embora a tendência atual seja a de identificar estes últimos aos Xavante (EB, v. 1, p. 702).

a) Primeira variação

M7 KAYAPÓ-GOROTIRE: ORIGEM DO FOGO

Ao descobrir um casal de araras num ninho localizado no alto de uma rocha escarpada, um homem leva consigo seu jovem cunhado, chamado Botoque, para ajudá-lo a capturar os filhotes. Ele faz com que este suba numa escala improvisada, mas ao chegar à altura do ninho, o rapaz diz que só vê dois ovos. (Não fica claro se ele mente ou não.) O homem manda jogá-los; durante a queda, os ovos transformam-se em pedras e machucam-lhe a mão. Furioso, ele puxa a escada e vai embora, sem entender que os pássaros eram encantados (*oaianga*) [?].

Botoque permanece preso durante vários dias no alto do rochedo. Emagrece; faminto e com sede, é obrigado a comer os próprios excrementos. Finalmente, ele vê um jaguar [onça-pintada, cf. p. 12, supra] trazendo arco e flechas e todos os tipos de caça. Quer pedir-lhe socorro, mas fica mudo de medo.

O jaguar vê a sombra do herói no chão; tenta pegá-la, sem sucesso, levanta os olhos, conserta a escada, procura convencer Botoque a descer. Com medo, ele hesita durante um longo tempo; finalmente, resolve descer, e o jaguar, amigavelmente, o convida a montar em suas costas para ir até sua casa comer carne assada. Mas o rapaz não sabe o significado da palavra “assada”, pois naquele tempo os índios não conheciam o fogo e comiam a carne crua.

Na casa do jaguar, o jovem vê um enorme tronco de jatobá em brasa; ao lado, montes de pedras, como aquelas que os índios usam hoje em dia para construir fornos (*ki*). Ele come carne moqueada pela primeira vez.

Mas a mulher do jaguar (que era uma índia) não gosta do rapaz, que ela chama de *me-on-kra-tum* (“o filho alheio ou abandonado”); apesar disso, o jaguar, que não tem filhos, resolve adotá-lo.

Todos os dias, o jaguar vai caçar e deixa o filho adotivo com a mulher, que o detesta cada vez mais; ela só lhe dá carne velha e dura para comer, e folhas. Quando o rapaz reclama, ela lhe arranha o rosto, e o coitado se refugia na floresta.

O jaguar repreende a mulher, mas em vão. Um dia, ele dá um arco novo e flechas para Botoque, ensina-o a manejá-los, e o aconselha a usá-los contra a madrasta, se necessário. Botoque a mata com uma flechada no peito. Amedrontado, ele foge, levando as armas e um pedaço de carne assada.

Ele chega à sua aldeia no meio da noite, procura às apalpadelas a esteira da mãe, que demora a reconhecê-lo (pensavam que ele estava morto); ele conta sua história, e distribui a carne. Os índios resolvem se apossar do fogo.

Quando chegam à casa do jaguar, não encontram ninguém; e, como a mulher estava morta, a carne caçada na véspera ficou sem cozer. Os índios assam-na e levam o fogo. Pela primeira vez, eles têm luz à noite na aldeia, podem comer carne moqueada e se aquecer no calor da fogueira.

Mas o jaguar ficou furioso com a ingratidão do filho adotivo, que lhe roubou “tanto o fogo como o segredo do arco e flecha”, e desde então odeia todos os seres, especialmente o gênero humano. Do fogo, só lhe restou o reflexo, que brilha nos seus olhos. Ele caça com os dentes e come carne crua, pois jurou nunca mais comer carne assada (Banner, 1957, pp. 42-4).

b) Segunda variação

M8 KAYAPÓ-KUBENKRANKEN: ORIGEM DO FOGO

Antigamente, os homens não possuíam fogo. Quando matavam um animal, cortavam a carne em tiras finas e as estendiam sobre pedras, para secá-las ao sol. Eles comiam também madeira podre.

Um dia, um homem viu duas araras saindo de um buraco na rocha. Para tirá-las do ninho, mandou o jovem cunhado (irmão da mulher) subir por um tronco de árvore entalhado. Mas só havia pedras redondas no ninho. Há uma discussão, que degenera em briga, e termina como na versão precedente. Entretanto, aqui, parece que o jovem, provocado pelo cunhado, joga de propósito as pedras e machuca-o.

A mulher fica preocupada, o marido lhe diz que eles se separaram, e finge que vai procurá-lo para evitar desconfianças. Enquanto isso, o herói, morto de fome e de sede, é obrigado a comer os próprios excrementos e beber sua urina. Está pele e osso, quando passa um jaguar carregando um caititu nos ombros; a fera nota a sombra e tenta pegá-la. Sempre que ela tenta pegá-la, o herói recua e a sombra desaparece: “O jaguar olhou para todos os lados; e depois, cobrindo a boca, levantou a cabeça e viu o homem no rochedo”. Começa um diálogo.

As explicações e conversas seguem como na versão precedente. O herói, amedrontado, não concorda em montar nas costas do animal, mas aceita subir no caititu que ele carrega. Assim, eles chegam até a casa do jaguar, cuja mulher está ocupada, fiando: “Você está trazendo o filho de outro”, diz ela, reprovando o marido. Sem se perturbar, ele anuncia que o rapaz ficará sendo seu companheiro, que irá alimentá-lo e engordá-lo.

Mas a mulher do jaguar não dá carne de anta para o rapaz, somente a de veado, e sempre o ameaça com suas garras. Aconselhado pelo jaguar, o rapaz mata a mulher com o arco e as flechas que recebeu do protetor.

Leva consigo os “bens do jaguar”: algodão fiado, carne, brasas. Voltando à aldeia, ele consegue que sua irmã, e depois a mãe, o reconheçam.

Ele é convocado para ir ao *ngobê* (casa dos homens), onde conta sua aventura. Os índios resolvem se transformar em animais para pegar o fogo: a anta levará o tronco, o pássaro yao apagará as brasas que caírem no caminho, o veado se encarregará da carne e o caititu, do algodão fiado. A expedição é bem-sucedida, e os homens repartem o fogo (Métraux, 1960, pp. 8-10).

c) Terceira variação

M9 APINAYÉ: ORIGEM DO FOGO

Numa caverna situada no flanco de um rochedo, um homem descobre um ninho de araras com dois filhotes. Leva seu jovem cunhado a esse local e manda-o subir até o ninho por um tronco encostado no rochedo. Mas o rapaz fica com medo, pois os pássaros defendem a ninhada com ferocidade. Furioso, o homem puxa o tronco e vai embora.

Durante cinco dias, o herói fica preso na caverna, torturado pela fome e pela sede. Ele não ousa se mexer, e os pássaros, que voam acima dele sem medo, o cobrem de excrementos.

Um jaguar passa por lá, vê a sombra, tenta pegá-la em vão. O herói cospe no chão para chamar sua atenção, e começa um diálogo. O jaguar pede os dois filhotes, o herói os joga um após o outro, e o jaguar os devora imediatamente. Então o jaguar recoloca o tronco, procura convencer o rapaz a descer, promete-lhe que não irá comê-lo e que lhe dará água para matar a sede. Ainda hesitante, o herói aceita, o jaguar o leva nas costas até um rio, onde ele bebe até se saciar e adormece. O jaguar o acorda com beliscos, limpa toda a sujeira de que está coberto e anuncia que quer adotá-lo, pois não tem filhos.

Na casa do jaguar, havia um grande tronco de jatobá estendido no chão, com uma das pontas queimando. Naquele tempo, os índios não conheciam o fogo e comiam a carne crua, que secava ao sol. “O que está fazendo aquela fumaça?”, perguntou o rapaz. “É o fogo”, respondeu o jaguar. “Hoje à noite, você vai ver, ele o aquecerá.” E deu ao rapaz um pedaço de carne assada. Ele comeu e adormeceu. À meia-noite, ele acordou, comeu mais um pouco e voltou a dormir.

No dia seguinte, o jaguar vai caçar e o rapaz senta-se num galho de árvore para esperá-lo. Mas lá pelo meio-dia sente fome; ele volta para casa e pede comida à mulher do jaguar. “O quê?”, responde ela, arreganhando os dentes: “Veja só!”. Apavorado, o herói corre à procura do jaguar e lhe conta o incidente. Ele repreende a mulher, que promete não repetir a grosseria. Mas a cena volta a acontecer no dia seguinte.

Seguindo o conselho do jaguar (que lhe deu um arco e flechas e ensinou-o a manejá-los usando um cupinzeiro como alvo), o rapaz mata a mulher agressiva. O pai adotivo lhe dá razão, entrega-lhe uma provisão de carne assada e explica como voltar à sua aldeia, descendo por um riacho. Recomenda-lhe que tome cuidado se porventura ouvir chamados durante a caminhada, e responda apenas

aos do rochedo e da aroeira, fingindo não ouvir “o doce chamado da árvore podre”.

O herói se põe a caminho, atende aos primeiros chamados e — esquecendo as recomendações do jaguar — responde também ao terceiro. Por isso a vida dos homens é abreviada. Se o rapaz tivesse respondido apenas aos dois primeiros chamados, os homens viveriam tanto quanto o rochedo e a aroeira.

Após algum tempo, o rapaz ouve um outro chamado e responde. É Megalonkamdure, um ogro que tenta se fazer passar pelo pai do herói com o auxílio de vários disfarces (cabelos longos, enfeites nas orelhas), mas não consegue. Quando o herói finalmente descobre quem ele realmente é, o ogro o vence na luta e o coloca em sua cesta.

O ogro para no caminho para caçar quatis. Do fundo da cesta, o herói o aconselha a limpar o caminho antes de seguir em frente. Aproveita a ocasião para fugir, deixando uma pedra pesada em seu lugar.

De volta à casa, o ogro promete carne especial para os filhos, melhor ainda que a de quati. Mas no fundo da cesta encontra apenas uma pedra.

Nesse meio-tempo, o rapaz chega à sua aldeia e conta suas aventuras. Todos saem à procura do fogo, auxiliados por três animais: os pássaros jaó e jacu, que apagarão as brasas caídas, e a anta, que carregará o enorme tronco... O jaguar os recebe de braços abertos: “Eu adotei seu filho”, diz ao pai do rapaz. E presenteia os homens com o fogo (Nim., 1939, pp. 154-8).

Uma outra versão (M₉A) difere desta em vários pontos. Os dois homens são, respectivamente, sogro e genro. A mulher do jaguar, uma fiadora talentosa (cf. M₈), no início acolhe o rapaz com gentileza, e, quando ela o ameaça, o herói a mata por iniciativa própria, e é repreendido pelo jaguar, que não acredita na maldade da esposa. Os três chamados que aparecem mais adiante são os do próprio jaguar, que guiam o rapaz até sua aldeia, o da pedra e o da madeira podre; mas a versão não conta a reação do rapaz aos dois últimos. Quando os homens vão pegar o fogo, o jaguar se mostra ainda mais acolhedor do que na versão precedente, já que é ele mesmo quem convoca os animais ajudantes. Ele recusa o caititu e a queixada, mas aceita a anta para levar o tronco, enquanto os

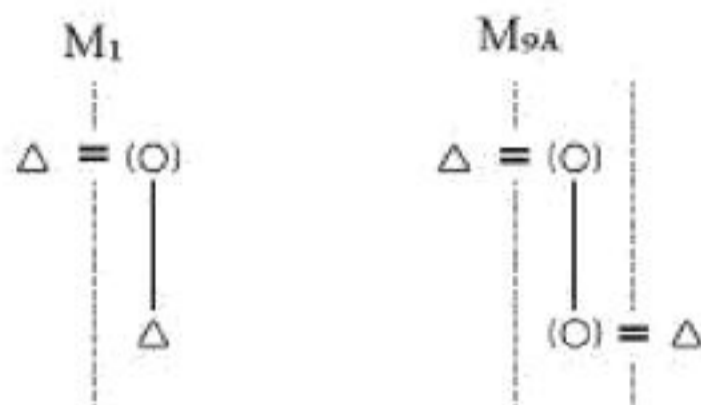
pássaros apagam com o bico as brasas caídas. (C. E. de Oliveira, 1930. pp. 75-80).

Essa variante mantém, portanto, a relação de aliança e a diferença de idade entre os dois homens, que, como veremos em seguida, são propriedades invariantes do grupo. Mas, à primeira vista, inverte de modo tão surpreendente as funções de “doador de mulheres” e de “receptor” que nossa primeira tendência é acreditar num erro linguístico. De fato, o texto foi colhido diretamente em português, narrado por um apinayé que havia ido até Belém com três companheiros para fazer pedidos às autoridades. Sempre que se pode fazer uma comparação com os textos colhidos aproximadamente na mesma época por Nimuendaju, mas *in loco*, constata-se que as versões do apinayé de Belém, embora sejam mais verborrágicas, contêm menos informação (cf. *infra*, pp. 228-9). Note-se, no entanto, que em M₉A a mulher do jaguar é menos hostil do que em todos os outros, e o jaguar se mostra ainda mais amistoso do que em M₉, onde já o é bastante: embora não acredite na culpa da mulher, não guarda rancor em relação ao rapaz por tê-la matado; demonstra uma certa pressa em dar o fogo aos homens e organiza ele mesmo o transporte.

Uma vez notado esse fato, esclarece-se a anomalia assinalada no parágrafo anterior.

Entre os Apinayé, assim como entre outros povos matrilineares e matrilocais, o pai da mulher não é propriamente um “doador”. Esse papel cabe antes aos irmãos da jovem, que, além disso, menos “dão” a irmã ao futuro marido do que “tomam” este último, para obrigá-lo simultaneamente ao casamento e à residência matrilocal (Nim., 1939, p. 80). Nessas condições, a relação sogro-genro aparece menos, em M₉A, como uma relação de aliança *invertida* do que como uma relação de

aliança *afrouxada*, já que se estabelece, de um certo modo, no segundo grau. Esse aspecto fica bastante claro quando se compara M_{9A} com o mito de referência, em que a filiação matrilinear e a residência matrilocal são também fatores pertinentes:



Em M_{9A} , teríamos, portanto, uma variante em que todas as relações familiares, assim como as atitudes morais correspondentes, são igualmente relaxadas. Essa versão seria, em todos os sentidos, a mais fraca de que dispomos.

d) Quarta variação

M10 TIMBIRA ORIENTAIS: ORIGEM DO FOGO

Antigamente, os homens não conheciam o fogo; eles esquentavam a carne deixando-a ao sol sobre uma pedra chata, para que não ficasse totalmente crua.

Nesse tempo, certa vez um homem levou seu jovem cunhado para desaninhar araras numa rocha. Os filhotes se defendem, e o jovem não ousa pegá-los. Furioso, o outro derruba a escada e vai embora. O herói fica sem saída, com sede, coberto de excrementos de pássaros, “tanto que começaram a crescer larvas nele; e logo os filhotes não tiveram mais medo dele”.

A continuação é idêntica à versão apinayé. Explica-se, no entanto, que a mulher do jaguar está grávida e não suporta nenhum barulho; por isso, ela fica furiosa quando o herói mastiga ruidosamente a carne assada dada pelo pai adotivo. Mas, por mais que ele tome cuidado, não consegue deixar de fazer barulho, pois a carne está bem tostada. Com as armas que recebeu do jaguar, ele

fere a mulher na pata e foge. Pesada devido à gravidez, ela desiste de persegui-lo.

O herói conta a aventura ao pai, que alerta seus companheiros. Dispõem corredores a intervalos regulares até a casa do jaguar e organizam uma corrida de revezamento: a tora ardente passa de mão em mão, até chegar à aldeia. A mulher do jaguar suplica que lhe deixem uma brasa, mas em vão: o sapo cospe em todas as que sobraram, apagando-as (Nim., 1946b, p. 243).

e) Quinta variação

M11 TIMBIRA ORIENTAIS (KRAHÔ): ORIGEM DO FOGO

Antigamente, os heróis civilizadores Pud e Pudleré viviam com os homens e dividiam com eles o fogo. Mas, quando foram embora, levaram o fogo, e os homens tiveram de comer a carne crua, seca ao sol, com “pau puba”.

Nessa época ocorre a expedição dos cunhados, cujo mais novo, abandonado num rochedo, chora entre os pássaros irritados. “Depois de dois dias, os pássaros se acostumaram com ele. A arara defecava sobre sua cabeça, que estava cheia de vermes, e ele tinha fome.”

A continuação é semelhante às outras versões. A mulher do jaguar está grávida e se diverte assustando o menino, ameaçando comê-lo. O jaguar revela ao menino o segredo do arco e das flechas, e, a seu conselho, ele fere a mulher na pata e foge. Os homens da aldeia tomam conhecimento do fato e organizam uma corrida de revezamento para se apossar do fogo:

“Se não fosse a onça, eles permaneceriam a vida toda comendo a carne crua” (Schultz, 1950, pp. 72-4).

Num outro contexto, um mito krahô, que narra a visita de um herói humano ao jaguar, contém a seguinte observação, que liga diretamente o motivo do fogo ao da gravidez: “A mulher da onça estava muito grávida (sic), às vésperas do parto. Tudo estava pronto para o parto, principalmente um fogo que ardia, pois a onça é a dona do fogo” (Pompeu Sobrinho, 1935, p. 196).

f) Sexta variação

M12 XERENTE: ORIGEM DO FOGO

Um dia, um homem resolveu levar o jovem cunhado para a floresta, a fim de capturar araras que haviam feito um ninho numa árvore oca. Fez o menino subir por um pau, mas, assim que chegou à altura do ninho, este mentiu, dizendo que só estava vendo ovos. Como o homem insistia lá de baixo, o herói pegou uma pedra branca com a boca e jogou-a. Durante a queda, a pedra se transformou em ovo e quebrou ao cair no chão. Contrariado, o homem abandonou o herói no alto da árvore, onde ficou preso durante cinco dias.

Então, passa um jaguar, que vê o menino empoleirado, pergunta-lhe o que aconteceu, exige que lhe entregue os dois filhotes (que estavam realmente no ninho) para comer, diz para ele descer e, rugindo, agarra-o com as patas. O menino se amedronta, mas o jaguar não lhe faz nenhum mal.

O jaguar o carrega nas costas até um riacho. Apesar de estar morrendo de sede, o menino não pode beber sua água, pois, como explica o jaguar, ela pertence aos urubus. O fato se repete no riacho seguinte, cuja água é dos “passarinhos”. Ao chegarem ao terceiro riacho, o herói bebe toda a água, não deixando nenhuma gota para o jacaré, dono da água, apesar de suas súplicas.

O herói é mal recebido pela mulher do jaguar, que censura o marido por ter trazido “esse menino magro e feio”. Ela manda o menino tirar piolhos de sua cabeça e, quando ele está entre suas patas, assusta-o com seus rugidos. Ele reclama ao jaguar, que lhe dá de presente um arco, flechas, e enfeites, uma provisão de carne assada; manda-o voltar para a aldeia e o aconselha a acertar a carótida da mulher, se ela o perseguir. Tudo corre como previsto, e a mulher é morta.

Pouco depois, o menino ouve ruídos. São seus dois irmãos, que o reconhecem e correm para a aldeia a fim de avisar a mãe. No início, ela não acredita que o filho que julgava morto tenha voltado. Mas ele prefere não voltar imediatamente e se esconde. Aparece durante a festa funerária *aikman*.

Todos ficam maravilhados ao ver a carne assada que ele traz. “Como ela foi assada?” “Ao sol”, responde obstinadamente o menino, que finalmente diz a verdade ao tio.

Prepara-se uma expedição para roubar o fogo do jaguar. O tronco incandescente é trazido por aves corredoras, o mutum e a galinha-d’água; enquanto isso, atrás deles, o jacu bica as brasas que caem no chão (Nim., 1944, pp. 181-2).