

“A Valquíria cavalga livre” – Wagner e Lévi-Strauss

O facto de a música constituir uma linguagem (...) ao mesmo tempo inteligível e intraduzível, faz (...) da música o mistério supremo das ciências do homem, aquele no qual elas tropeçam e que guarda a chave do seu progresso. (Lévi-Strauss, 1964: 26)

Este texto é sobre o fascínio que a obra de Richard Wagner exerceu sobre Lévi-Strauss, num interesse que durou toda a vida do autor das *Mitológicas* e cujas consequências terão ido muito além do desejo adolescente de se tornar compositor (retornado, aliás, mais tarde, já enquanto antropólogo no Brasil, pelo projecto de escrita de uma ópera) ou da curiosidade de a sua grande obra *Mitológicas* consistir numa tetralogia que parece corresponder à tetralogia d’*O Anel dos Nibelungos*. Na verdade, este texto é sobre uma hipótese ousada, segundo a qual o trabalho *mitográfico* de Wagner terá exercido uma influência profunda sobre o estruturalismo de Lévi-Strauss, a tal ponto que poderíamos pensar na obra de Wagner como uma espécie de proto-estruturalismo. Wagner utiliza o subtexto musical como forma de apresentar as estruturas narrativas e mitológicas que engendram e determinam a evolução diegética mais superficial e visível das suas óperas. O modo como esse determinismo estrutural é apresentado por Wagner deve causar muitas ressonâncias no leitor de Lévi-Strauss e é de supor que tais ressonâncias não sejam casuais. Mais concretamente, este texto nasceu da leitura de um outro texto - cujo autor não será ainda revelado – e que diz o seguinte:

“[A]o revelar-me o laço que une todos os mitos entre si, os meus estudos despertaram-me para as variações maravilhosas que podemos encontrar neste vasto conjunto, a partir do momento em que o descobrimos. É desta forma que a paixão de

Tristão por Isolda [é] como a inversão da paixão de Siegfried por Brünhilde. Do mesmo modo que, nas línguas, duas palavras de significado diferente derivam, frequentemente, da mesma palavra por transformação dos sons, também acontece que, por uma transformação análoga ou por uma alteração das circunstâncias temporais, duas acções aparentemente diferentes nascem da mesma relação mítica. A analogia perfeita, neste caso, consiste nisto: Tristão, tal como Siegfried, é vítima de uma ilusão que torna inconsciente o seu acto involuntário, procura para um outro a mulher que lhe estava destinada pela lei da natureza, e acaba por encontrar a sua perdição na confusão que daí se segue. Mas enquanto que o poeta de Siegfried, esforçando-se por preservar, acima de tudo, a coesão do conjunto do mito dos Nibelungos, não consegue imaginar mais nada senão a morte do herói devida à vingança da mulher que se sacrifica por ele, o poeta do Tristão encontra o seu tema principal na descrição da tortura amorosa à qual são entregues, até que dela morram, os dois amantes conhecedores da sua situação recíproca. (...) O tema de Tristão exerce uma enorme atracção sobre mim pois fornece, por assim dizer, um epílogo ao grande mito dos Nibelungos, o qual abarca todo um universo de relações.”

A que mitografia dirá respeito esta passagem, à de Wagner ou à de Lévi-Strauss? Tentemos escrutinar a origem daquilo que nos faz hesitar na identificação do seu autor.

Na secção sobre “As palavras e a Música”, de *Olhar Ouvir Ler*, encontramos uma observação, no mínimo, intrigante, que revela, desde logo, a grande sensibilidade de Claude Lévi-Strauss como melómano. Nela, entre parêntesis, Lévi-Strauss faz chamar a atenção para a existência de uma analogia entre “motivos formados por dissonâncias lentamente desfiadas” (Lévi-Strauss, 1993: 82), que aproxima o início do Segundo Acto da ópera *O Cavaleiro da Rosa*, de Richard Strauss, e o final de *Pélleas et Mélisande*, de Debussy. A analogia em termos formais permite descobrir uma outra analogia implícita no conteúdo destas duas obras. No início do Segundo Acto da ópera de Strauss, o jovem Octavian, a pedido da sua amante e em nome do Barão von Ochs,

leva à jovem Sophie a Rosa de prata que simboliza o pedido de noivado entre a jovem e o Barão. Apaixonados à primeira vista, o mensageiro Octavian e a destinatária Sophie trocam algumas palavras de circunstância que vão revelando o fascínio mútuo. O módulo de dissonâncias a que Lévi-Strauss se refere acompanha a cena, sugerindo um amor sem qualquer esperança, uma pequena melancolia “que se manifesta por picadas no coração” (*ibidem*). O tema análogo que encerra a ópera de Debussy acompanha a última reflexão de Arkel sobre o destino triste dos seus dois netos, Pélleas e Golaud, logo após a morte de Mélisande, amante do primeiro e esposa do segundo. Aqui também há desespero, mas um desespero amortecido, mais próximo da “melancolia dolorosa” do que da revolta.

Esta é uma de entre as muitas observações que Lévi-Strauss, o compositor frustrado¹, foi tecendo sobre música ao longo de toda a sua obra e funciona como um bom exemplo das “invariantes” que este autor sempre acreditou existirem, em grande número, ao longo das mais diversas obras musicais. São estas “invariantes” que justificam Lévi-Strauss quando defende uma das mais exigentes observações da sua obra, a de que existe um forte paralelismo entre a música e a mitologia, o qual, no limite, apontaria para a estrutura antropológica comum que está na origem de ambas. Se é em *O cru e o cozido* que a ideia de um isomorfismo entre música e mito está mais presente, a verdade é que encontramos na restante obra de Lévi-Strauss inúmeras marcas desta *idée fixe*.² Ao longo de toda a *tetralogia* das *Mitológicas* são inúmeros os momentos em que Lévi-Strauss se detém a explorar analogias entre determinados momentos dos mitos que analisa e alguns processos formais em música, como sejam o uso do cromatismo, da sinfonia ou da fuga. A fuga, em particular, iria desempenhar um

¹ Lévi-Strauss estudou violino na juventude e chegou mesmo a tentar a composição de alguns trios e da abertura de uma ópera.

² Cf. Nattiez, 2008: 19-24.

papel cada vez mais relevante na análise estrutural de Lévi-Strauss, em parte devido ao carácter contrapontístico de que participam todos os sistemas míticos e rituais (1968: 374). Em *O Homem nu*, a fuga é apresentada como modelo para a explicação de alguns dos mitos (nomeadamente, o importante mito M 561 (cf. 1971: 161)) e no final deste volume (que é também o final da *tetralogia*), Lévi-Strauss propõe uma fascinante releitura do *Bolero* de Ravel, o qual, como epítome da forma musical da fuga, é apresentado como uma espécie de metáfora da análise estruturalista. A este propósito, comentadores como Nicolas Donin e Frédéric Keck fazem notar que, logo após as matemáticas, é na música que Lévi-Strauss busca inspiração para o desenvolvimento do seu estruturalismo. De resto, esta ligação parece ser, por um lado, um eco da ligação inextinguida de Lévi-Strauss à música, como ouvinte mas também como intérprete amador e musicólogo ocasional, e, por outro, um reflexo da sua admiração por Richard Wagner, que Lévi-Strauss chegou a apresentar como “o pai irrefutável da análise estrutural dos mitos” (1964: 23).

Mas como deveremos entender essa inspiração musical na análise estruturalista? Desde a sua origem, com a linguística de Saussure e de Jakobson, que a análise estrutural procurava conceber o seu objecto como um sistema de elementos organizados segundo um processo mais ou menos explícito, e possuidor de um conjunto de traços que são definíveis, em primeiro lugar, através de relações de *oposição e de contraste*. No caso da linguística, estes elementos básicos eram constituídos pelos fonemas, entendidos como os componentes sonoros mais básicos próprios de cada língua.³ Aplicando este esquema de análise à antropologia, no lugar dos fonemas encontraríamos “mitemas” que constituiriam motivos invariantes, presentes em inúmeros mitos de diferentes culturas, e que, por um processo *automático* de produção de sentido, se

³ No caso do francês, por exemplo, teríamos fonemas bilabiais, como o “p” e o “b”, labiodentais, como o “f” e o “v”, etc.

organizariam mediante relações de contraste e oposição, dando origem a narrativas mais ou menos complexas. A ambição maior do estruturalismo de Lévi-Strauss estaria contida na hipótese segundo a qual o entendimento progressivo do modo como estes mitemas básicos seriam capazes de produzir narrativas completas, e plenas de significado, daria um contributo fundamental para a compreensão das estruturas cognitivas da espécie humana, em geral: “se chegarmos a apreender a estrutura [dos mitos], tal não se fará nunca ao nível empírico onde elas apareceram, mas a um nível mais profundo e até agora ignorado: o nível das categorias inconscientes” (1973: 100). Sob o domínio diversificado dos contos, dos mitos e da poesia, o antropólogo estruturalista aspirava a encontrar as “variantes universais do espírito humano”. A enorme ductilidade da análise estruturalista e a sua aplicabilidade a domínios tão díspares como a fonética, o cinema, as relações de parentesco, a literatura ou a própria estrutura social em geral (com Louis Althusser), tornava-a uma máquina explicativa tão poderosa (ou tão mistificadora, diriam alguns) como a psicanálise ou o marxismo. E como estes, também o estruturalismo partilhava uma irreprimível vontade de contribuir para o projecto do futuro do homem, livrando os vindouros dos vários fatalismos de ordem cultural, social ou psicológica. A este propósito, Jean-Marie Benoist não hesitaria em falar de uma “revolução estrutural” quando analisa o impacto destes autores a partir dos anos 60. No caso concreto de Lévi-Strauss, falamos de um projecto filosófico de analítica da cognição humana que encontra, facilmente, paralelos nas obras de Descartes, de Kant ou de Piaget.

Consideremos o que acontecia, por exemplo, no âmbito das relações de parentesco. Todo e qualquer sistema de parentesco pode ser analisado em unidades discretas claramente análogas aos fonemas da análise linguística: cônjuges, filhos, irmãos, etc. Trata-se, em particular, de unidades que se definem mutuamente por

relações de oposição e contraste: filho-pai, marido-mulher, etc. Como na linguística, há um processo de comutação que permite isolar cada um destes elementos e um método exaustivo de análise que permite descrever com precisão a situação concreta de cada elemento numa rede de relações igualmente explicitável. Um aspecto importante da análise estruturalista reside na exigência de que todas as operações que conduzem à plena elucidação do sistema que é objecto dessa análise devam ser facilmente *reprodutíveis*. Ou seja, o processo de definição de cada um dos elementos do sistema deverá ser igual para todos. Esta forma de validação dos resultados da análise, e que Lévi-Strauss iria seguir com rigor absoluto também na sua análise dos 813 mitos que compõem os quatro volumes das *Mitológicas*, encontraria um reflexo famoso no estruturalismo sintáctico de Noam Chomsky. As gramáticas generativas procuram demonstrar como é que se torna possível gerar um número potencialmente infinito de frases através da replicação sucessiva de um número finito e bem explícito de regras de construção sintáctica. Mas como, aparentemente, nenhum linguista terá conseguido estabelecer a gramática generativa completa para uma qualquer língua existente, é bem provável que tenha sido na musicologia que este tipo de análise tenha sido mais frutífero.⁴ Bem entendido, a musicologia tem o trabalho facilitado. Trata-se, neste caso, de encontrar o sistema finito de regras que permite gerar o número finito das obras musicais, não tendo de lidar com o conjunto potencialmente infinito das frases de um idioma. Neste contexto, é particularmente interessante o estudo musicológico levado a cabo por Baroni, Dalmonte e Jacoboni em torno da música do compositor barroco Giovanni Legrenzi. A partir do corpus relativamente vasto das obras deste autor, os investigadores conseguiram fazer o levantamento de um número definido de regras,

⁴ Cf. Nattiez, 2008: 40.

capaz, inclusivamente, de gerar peças musicais que mesmo os especialistas tinham dificuldade em não atribuir a Legrenzi.

Esta capacidade, comum à análise musicológica e à mitografia estrutural, de encontrar a estrutura transcendental que geram unidades de sentido por um processo, diríamos, semi-automático, parece dar razão a Lévi-Strauss quando considerava que a música e o mito tinham em comum, antes de tudo, o facto de funcionarem como máquinas de “supressão do tempo” (1964: 24), isto é, em comum, a exibição do modo como “pensam os homens” e a revelação das operações cognitivas geradoras de significado.

Mas foi a música, em geral, que inspirou a Lévi-Strauss a ideia de um isomorfismo entre o funcionamento dos mitos e a estrutura musical ou é, mais especificamente, a música de Wagner a verdadeira fonte desta *idée fixe* do autor das *Mitológicas*? De facto, aquilo que Wagner consegue, com a sua trama constante de motivos recorrentes que comentam o decorrer do drama e expõem, a um nível mais profundo, as causas reais e as consequências de cada episódio do mito, designadamente no ciclo *d’O Anel do Nibelungo*, parece claramente precursora da análise estruturalista dos mitos. Em Wagner, o tecido musical nasce de pequenas unidades sonoras – o célebre *Leitmotiv* – tal como, em Lévi-Strauss, as grandes narrativas mitológicas nascem das micro-unidades de sentido a que chama “mitemas”. Através de um processo iterativo que vai estabelecendo relações diferenciais de oposição e de contraste entre os motivos, Wagner ia tecendo uma rede de significados, tanto musicais como narrativos, que, cruzando-se e interagindo, iam emergindo no drama sob a forma de personagens, objectos, sentimentos ou situações. O método wagneriano proporcionava, portanto, um permanente suporte hermenêutico à experiência do drama, possibilitando uma compreensão do mito que assentava na percepção das micro-unidades que o vão

gerando de uma forma, propriamente dita, “estrutural”, ou seja, a partir da simples exposição e mútuo engendramento dos motivos. A emergência dos motivos permitia, por outro lado, estabelecer ligações simbólicas importantes entre diferentes partes do drama, dando conta de pontos de contacto que passariam, normalmente, despercebidos. Neste sentido, referindo-se à ligação entre os momentos em que o motivo da renúncia ao amor é apresentado, ao longo de todo o ciclo de quatro óperas do *Anel*, Lévi-Strauss escrevia: “[M]anifestamente, nós encontramos [na música do Anel] o mesmo problema com que nos deparamos na mitologia: temos um tema que aparece em três momentos ao longo de uma longa narrativa. A única forma de compreender esta misteriosa reaparição do tema consiste em tratar os três eventos, em empilhá-los uns sobre os outros, esforçando-nos por descobrir se eles não podem ser tratados como um único e mesmo evento” (1993:42).

É a recorrência dos motivos musicais, e a ligação entre mitemas que essa recorrência permite, que fornecia a Wagner a possibilidade de justapor o significado dos vários episódios, descobrindo ou sublinhando rasgos de sentido que, de outro modo, poderiam permanecer insuspeitados.

O texto de Wagner que citávamos no início - porque é, afinal, Wagner o seu autor - torna ainda mais evidente o poder explicativo do seu método de composição e parece anunciar o projecto de Lévi-Strauss. Antes de tudo, enuncia-se uma crença “estruturalista” na coesão e constante recorrência dos mitemas que se agregam para formar as grandes narrativas míticas, seja aqui, por exemplo, a micro-estrutura do amante disfarçado actuando como procurador em nome de outro (Tristão que rapta Isolda em nome do Rei Marke, ou Siegfried capturando Brünhilde em nome de Gunther). Lévi-Strauss prossegue a análise wagneriana dos mitos de Tristão e de Siegfried, conduzindo-os ao nível de uma ainda maior unificação quando os integra, por

exemplo, no tema geral da “paixão do incesto”: Tristão é o sobrinho de Marke e, ao apaixonar-se pela noiva do seu tio, é, no fundo, a sua futura tia que ele seduz; Siegfried é o sobrinho-neto de Brünhilde, meia-irmã do seu pai Siegmund, e ambos filhos de Wotan, o senhor de Walhalla. Se as óperas correspondentes de Wagner giram em torno da vontade de poder e do poder renunciador do amor (mas também das consequências para a vontade daqueles que renunciam ao amor), factores maiores de tudo o que acontece, Lévi-Strauss recorda sempre que é no incesto que reside o ponto nevrálgico do conflito entre natureza e cultura, nas leis sociais que prescrevem o abandono das inclinações naturais. A este nível, a sua conferência sobre “Mito e música”, proferida em 1978 mas apenas publicada em 1993, é paradigmática. Nela, Lévi-Strauss propunha uma sobreposição de vários episódios do *Anel*, realçando os temas comuns e o modo como estes eram apresentados em relações binárias de oposição ou de correlação. Deste modo, Lévi-Strauss descobria os elementos invariantes que atravessavam os episódios e revelava, entre eles, homologias inesperadas.

Ao permitir, com tanta fluidez, esta justaposição e comparação de episódios diferentes e bem apartados na narrativa, a mitografia de Wagner parece antecipar a de Lévi-Strauss. A sua música estabelecia relações de paralelismo ou oposições binárias, consoante dava conta de elementos paralelos ou invertidos, ou das transformações que um mesmo tema ia sofrendo ao longo da narrativa. É o caso, por exemplo, da estranha iluminação que a súbita, e muitas vezes completamente inesperada, repetição do tema da renúncia ao amor projecta sobre determinadas cenas do ciclo do *Anel*. Este tema é enunciado pela primeira vez no momento em que, ingenuamente, as Filhas do Reno alertam o anão Alberich para a possibilidade de ficar com o Ouro do Reno se for capaz de renunciar ao amor. A sua repetição inusitada em cenas posteriores incita o espectador à procura de significados ocultos: ainda em *O Ouro do Reno*, o tema ressurge uma

segunda vez, quando Wotan entretém a possibilidade de vir a abandonar Fricka, a sua esposa, para se tornar senhor absoluto do Anel; outra ocorrência do tema tem lugar em *A Valquíria*, quando Siegmund retira a espada Notung da árvore onde Wotan, seu pai, a deixara cravada; e na mesma ópera, quando Wotan, forçado por Fricka a ir contra a sua própria vontade e a permitir a morte de Siegmund, renuncia ao seu amor paternal pelo Wälsung, e se declara como “o mais desgraçado de todos os seres”.

Em *O Olhar Distanciado*, é o *Leitmotiv* de Wagner que guia Lévi-Strauss a enunciar uma longa série de ligações, revelando o intrincado cruzamento de todas estas personagens à luz do tema da renúncia ao incesto. A ligação entre a renúncia ao amor por parte de Alberich e o momento em que Wotan imagina a possibilidade de abandonar Fricka estabelece uma oposição importante entre, por um lado, a renúncia ao amor completo, mas não ao prazer físico que se pode conseguir pela força e pela astúcia (Alberich continuará a perseguir e a violar raparigas, como Grimhilde, mãe do seu filho Hagen, que virá a ser o assassino de Siegfried), e, por outro, a renúncia à figura metafórica do amor, representada, segundo os mitos nórdicos, pela imagem de Fricka. (p77)

Há, por último, um tema nuclear nas óperas de Wagner, e, em especial no ciclo *d'O Anel do Nibelungo*, que deverá ter impressionado Lévi-Strauss e o projecto de emancipação que está, afinal, contido no estruturalismo. O centro de *A Valquíria* é ocupado pela difícil relação entre Wotan e a sua filha Brünhilde. Brünhilde, que é filha da relação adúltera de Wotan com Erde, a deusa primeva da terra e dos elementos incontroláveis da terra, é meia irmã de Siegmund, o herói perdido e ameaçado de morte. No início do Segundo Acto, Wotan pede a Brünhilde que ajude o irmão na batalha contra Hunding, marido atraído de Sieglinde, irmã gémea e amante de Siegmund (o ponto mais visível do tema do incesto que se tornaria tão caro a Lévi-Strauss). No

entanto, logo a seguir, ameaçado pela sua esposa, Fricka, a guardiã dos votos do casamento e aquela que recorda a Wotan, incessantemente, a necessidade de respeitar os tratados e as obrigações, Wotan acaba por ceder e, voltando atrás na sua decisão, pede a Brünhilde que prepare Siegmund para a morte. Já no campo de batalha, Brünhilde – filha dos elementos subterrâneos – assume a desobediência ao pai e protege o irmão numa batalha que esta acaba por perder, morrendo. O tema da desobediência de Brünhilde é, de facto, o motivo essencial desta ópera e, na verdade, das que lhe sucedem. E, com ele, é a questão do determinismo, da vontade e daquilo que prescinde do sujeito que assume o centro do palco wagneriano. Brünhilde era, nas palavras do próprio Wotan, aquela que lhe conhecia a mais profunda das vontades e que, na verdade, ao desobedecer-lhe, obedece-lhe. Aliás, neste contexto, deve ser notado que em muitas das cenas do Anel, as personagens emergem na acção depois de acordarem de um sono recente, durante o qual algo de fundamental para elas se terá passado. É assim logo na segunda cena de *O Ouro do Reno*, quando Wotan é acordado por Fricka para se deslumbrar com a magnificência de Walhalla, terminado, justamente durante o seu sono (durante esse mesmo período, Alberich roubava o Ouro às Filhas do Reno); em *A Valquíria*, Hunding dorme enquanto Siegmund e Sieglinde se apaixonam e fogem; Sieglinde dorme enquanto Siegfried e Brünhilde decidem sobre o seu destino comum e, finalmente, a própria Brünhilde é deixada a dormir no rochedo cercado pelo fogo ordenado por Wotan; será durante o seu sono que decorrerão os episódios turbulentos de *Siegfried*; em *O Crepúsculo dos Deuses*, é Alberich que vem despertar o filho Hagen e apela à sua vigília e lealdade; finalmente, ao despedir-se de Wotan antes da imolação final, Brünhilde também lhe deseja um bom descanso, “Ruhe, ruhe, Du Gott”. O que marca a vida destas personagens ocorre durante o seu sono e quando despertam é para lidar com as consequências do que se passou durante esse adormecimento.

Esta elisão do sujeito – tema caro a Acílio Estanqueiro Rocha -, este apagamento progressivo da vontade que se supunha mais soberana pela ordem das estruturas que lhe subjaz – no fundo, pela música – deve ter marcado indelevelmente o jovem Lévi-strauss. Porque, numa última apreciação, o estruturalismo é um derradeiro exercício sobre a procura de uma ordem transcendental e sobredeterminante, um passo mais no descentramento do sujeito em relação a si mesmo, que marcou boa parte da filosofia contemporânea.

Na discussão inútil que trava com Fricka, Wotan chega a dizer que ele, o deus supremo, já não pode fazer nada porque “a Valquíria cavalga livre”.

Bibliografia

Baroni, M., Dalmonte, R. e Jacoboni, C. (1999), *Les Règles de la Musique*, Sampzon: Delatour

Benoist, Jean-Marie (1975), *La Révolution Structurale, Althusser, Barthes, Lacan, Lévi-Strauss*, Paris: Denoël-Gonthier

Donin, Nicolas e Keck, Frédéric (2006), “Lévi-Strauss et «la musique». Dissonances dans le structuralisme”, in *Revue d'histoire des sciences humaines*, vol. XIV, nº1.

Lévi-Strauss, Claude (1964), *Le cru et le cuit*, Paris: Plon.

Lévi-Strauss, Claude (1968), *L'origine des manières de table*, Paris: Plon.

Lévi-Strauss, Claude (1971), *L'homme nu*, Paris: Plon.

Lévi-Strauss, Claude (1973), *Anthropologie Structurale II*, Paris: Plon

Lévi-Strauss, Claude (1993), *Olhar Ouvir Ler*, Tradução de Teresa Meneses, Porto: Asa, 1995

Lévi-Strauss, Claude (1993b), “Mythe et musique”, in *Magazine Littéraire*, nº 311, Junho de 1993

Nattiez, Jean-Jacques (2008), *Lévi-Strauss musicien, essai sur la tentation homologique*, Arles: Actes
Sud.