

**Universidade Federal do Ceará**

**A lira de Orfeu nas  
narrativas tradicionais  
infantis**

**Elvira Glória Drummond Miranda**  
2002

**Elvira Drummond**

# A lira de Orfeu nas narrativas tradicionais infantis

*Dissertação apresentada como requisito básico para a conclusão do Curso de Mestrado em Literatura Brasileira do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, sob a orientação do Professor Dr. Teoberto Landim.*

**Fortaleza, junho de 2002**

# A Lira de Orfeu nas Narrativas Tradicionais Infantis

*Elvira Glória Drummond Miranda*

Dissertação \_\_\_\_\_ em \_\_\_ / \_\_\_ / \_\_\_, com menção:

---

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Horácio Dídimo Pereira Barbosa Vieira

---

Prof. Dr. José de Souza Breves Filho

---

Prof. Dr. Sebastião Teoberto Mourão Landim  
(orientador)

À memória de meu pai, que fez da música e da literatura minhas primeiras certezas.

## *Troppo dolce I*

### Agradeço

- Ao Horácio Dídimo, que me presenteou com um “passarinho carrancudo”<sup>\*</sup> que gostava de cantar. Com ele aprendi a tecer fios literários e musicais, por isso escrevo de ouvido, afinando palavras.
- Aos mestres Teoberto Landim e Dalva Stella – notas de apoio que harmonizaram minha travessia durante o curso.
- Ao casal Francisco de Assis e Celina Garcia – ouvidos atentos aos freqüentes “ritornellos” de minhas inquietações.
- A todos os professores do programa de pós-graduação do nosso curso, que afinaram minha percepção da arte literária.

---

<sup>\*</sup> Livro de poemas, publicado em 1978 (minha primeira costura lítero-musical).

## *Troppo dolce II*

### Agradeço

- Ao Luiz, meu contraponto harmonioso, por digitar esta não tão breve dissertação em “prestíssimo” tempo.
- A minha mãe, pelas guloseimas e remédios que confortaram o solo da minha escrita.
- Ao Tom, meu filho – pelo bom humor que me alegrou nos entreatos da escrita.
- À Bia, pela cumplicidade e parceria neste e em outros trabalhos, sempre bemolizando minhas dificuldades.
- Ao gato Romeu, pelo ronronar afetuoso na calada da noite.

## *Resumo*

Partindo do pressuposto de que a música encontra-se presente nas narrativas tradicionais infantis, sempre de forma positiva, ou seja, solucionando os conflitos narrativos e auxiliando a travessia do herói, reunimos cem narrativas do folclore infantil, onde verificamos a constatação da hipótese levantada.

Uma vez que a presente dissertação requer uma costura, unindo fios literários e musicais, dedicamos o primeiro capítulo à articulação entre mito, canto e conto – tríade harmoniosa que respalda as considerações tecidas no segundo capítulo. Neste último, com o intento de elucidar melhor as questões colocadas, tornando nosso estudo mais objetivo, agrupamos por categoria as narrativas que constituem o *corpus* deste trabalho. As categorias são analisadas e exemplificadas através das narrativas que as compõem.

A conclusão a que chegamos é que o discurso musical, desde tempos imemoráveis, é valorizado e respeitado por diferentes culturas, sendo utilizado como meio facilitador ante dificuldades de natureza diversa: emocional, cognitiva e social. Tal fato é transfigurado no repertório de narrativas folclóricas, ratificando a nossa premissa inicial.

## *Résumé*

En partant de la présupposition que la musique se trouve présente dans les récits traditionnels enfantins, toujours sous une forme positive, autrement dit donnant des solutions aux conflits narratifs et aidant la traversée du héros, nous avons réuni une centaine de récits du folklore enfantin dans lesquels nous avons constaté l'hypothèse soulevée.

Puisque ce mémoire de maîtrise exige l'union des lignes littéraires et musicales, nous avons dédié le premier chapitre à l'articulation entre le mythe, le chant et le conte, une triade harmonieuse qui donne de l'appui aux idées présentées dans le deuxième chapitre. Dans ce chapitre, à l'intention de mieux éclaircir les questions posées, rendant notre étude plus objective, nous avons groupé par catégorie, les récits qui constituent le *corpus* de ce travail. Les catégories sont analysées et exemplifiées à travers les récits qui les composent.

Nous sommes arrivées à la conclusion que le discours musical dès les temps immémoriaux, est mis en valeurs et respecté par de différentes cultures, étant utilisé comme moyen de rendre facile des difficultés de nature diverse: émotionnelle, cognitive et sociale. Ce fait est transfiguré dans le répertoire des récits folkloriques, ratifiant notre prémisse initiale.



# Sumário

<b>1. Ouverture – uma breve rapsódia.</b>	10
<b>2. Tríade harmoniosa: mito, canto e conto.</b>	
2.1. Mito e Música – ressonâncias da linguagem (Uma leitura de Lévi-Strauss)	18
2.2. Narrativas infantis – derivações míticas.	38
2.2.1. No caldeirão da bruxa – o canibalismo nos mitos e contos.	45
2.2.2. Morte e ressurreição – o vôo da Fênix nas narrativas infantis.	53
2.2.3. As velhas fiandeiras tecem as narrativas.	66
<b>3. Tema com variações.</b>	
Tema: O orfismo na literatura infantil.	76
Variação 1: O dom do canto e o encantamento (a música como meio de sedução).	86
Variação 2: “Quem canta seus males espanta” (a música como meio de exorcismo).	101
Variação 3: Os tons atenuantes – quando a canção facilita a ação (a música como instrumento amenizador).	113
Variação 4: Soluções sonoras para os hiatos da memória (a música como estratégia de memorização).	126
Variação 5: Tecendo pontes entre mundos paralelos (a música como meio de comunicação com o invisível).	135
Variação 6: Revelações melódicas – linguagem que transcende todas as línguas (a música como meio facilitador da comunicação).	149
Variação 7: A primazia da música no contexto social (a música como privilégio dentro de um grupo social).	159
<b>4. Coda - um canto em cada conto.</b>	174
<b>5. Opus - Bibliografia.</b>	
5.1 Pressupostos Teóricos	181
5.2. Folclore narrativo	188

Ouverture

—

uma breve rapsódia

## ***1. Ouverture – uma breve rapsódia***

A Lira de Orfeu nas narrativas tradicionais infantis denuncia, a partir do próprio título, o enlace entre fios literários e musicais. A presença da música em tais narrativas será verificada, pressupondo ser a música um fator positivo no enredo dos contos folclóricos, surgindo sempre de modo a solucionar os conflitos narrativos, auxiliando a travessia do herói.

Para a constatação dessa hipótese, foi feita a coleta de cem narrativas pertencentes ao folclore nacional de caráter infantil, onde a música encontra-se presente. Em todas elas, apontaremos inúmeros efeitos advindos do discurso musical, sugerindo ser o mesmo um meio facilitador do desfecho narrativo. Veremos que cabem à figura do herói os dotes musicais, por vezes empregados para punir o vilão, assegurando a vitória do bem contra o mal – atitude maniqueísta peculiar às narrativas tradicionais infantis, que destacam a música como atributo do bem.

Tendo em vista a natureza do nosso trabalho, no qual será tecida uma costura literária e musical, delineamos em sua estrutura, disposta no sumário, alusões às formas musicais, que acreditamos definir oportunamente cada etapa do nosso estudo. Assim sendo, desde a dedicatória – espaço destinado à manifestação afetiva, apontando pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para o presente trabalho, sem as quais dificilmente levaríamos a termo nosso intento – à referência bibliográfica – agrupando em dois blocos as obras consultadas (as de caráter teórico e as ficcionais) – faremos uso de termos musicais, na sua maioria adotados da língua italiana.

Temos, em “*Troppo dolce*”, o lugar do afetivo, cabendo aqui nossa demonstração de apreço aos que prestaram valiosa colaboração, passando à “*Ouverture – uma breve rapsódia*”, lembrando que *Ouverture* se trata de uma peça instrumental, que tem como função iniciar os espetáculos

operísticos, cujo tecido melódico esboça trechos de toda a obra, antecipando ao ouvinte o conjunto de melodias a ser apresentado. A rapsódia, por sua vez, anuncia fragmentos de temas folclóricos, reunidos por afinidades. Acreditamos ser essa uma designação sugestiva para a presente introdução, uma vez que pretendemos aqui esboçar o conteúdo a ser abordado no decorrer do trabalho (o que justifica o termo *Ouverture*), tendo como objeto de estudo narrativas de natureza folclórica (o que nos remete à rapsódia).

Em *Tríade Harmoniosa: mito, canto e conto*, montaremos um tripé conceitual, em que cada gênero terá seu lugar definido, estabelecendo relações que preparam o foco central de nosso trabalho, a ser abordado, sobretudo, no segundo capítulo.

A lira de Orfeu – metáfora para assinalar a presença da música nas narrativas tradicionais infantis – mencionada no título do estudo em questão, nos remete de imediato ao mito de Orfeu, razão pela qual daremos início ao primeiro capítulo, estabelecendo um paralelo entre mito e música, utilizando como referência as considerações tecidas por Claude Lévi-Strauss, que articula as linguagens literária e musical, evidenciando pontos em comum e vinculando, inclusive, as urdiduras de ambos os discursos artísticos. Em seguida, apontaremos as relações existentes entre mitologia e narrativa tradicional infantil, sugerindo ser a segunda uma nítida derivação da primeira. Para sublinhar a similitude entre mito e conto, serão focalizados três aspectos que permeiam ambos os gêneros: *No caldeirão da bruxa – canibalismo nos mitos e contos*, onde destacaremos a frequência com que o tema devoramento aparece, utilizando para isso a imagem do caldeirão da bruxa, por ser alusiva a poções mágicas e ao ato de cozinhar; *Morte e ressurreição – o vôo da Fênix nas narrativas infantis*, ocasião em que sublinharemos a morte trágica recorrente nos mitos, contrapontando à ressurreição do herói nos contos infantis, razão pela qual destacaremos a figura da Fênix – a própria imagem da ressurreição; e *As velhas fiandeiras*

*tecem as narrativas*, quando a simbologia do ato de tecer será focalizada, além de algumas relações que serão estabelecidas quanto ao ofício do tear e os fios narrativos, que tecem a obra literária.

No segundo capítulo, denominado *Tema com variações*, tomaremos como tema *o orfismo nas narrativas infantis*, destacando as idéias de Lévi-Strauss como eixo para a costura tecida entre a música e as narrativas tradicionais infantis. De modo oportuno, apontaremos a conexão cíclica entre mito, narrativas infantis e música, enfatizando o fato de que a música nos remete de volta ao mito, uma vez que evidenciaremos aqui o mito de Orfeu. A partir de então, com o intento de simplificar nosso estudo, ou torná-lo mais objetivo, agruparemos as narrativas por categorias.

As categorias serão definidas, tomando como exemplo o procedimento adotado pelo alemão Antti Aarne, que publicou em 1910 o seu *Verzeichnis der Märchentypen*, traduzido e ampliado pelo norte-americano Stith Thompson, que publicou, em 1928, *The types of the Folk-Tale – a classification and Bibliography*, resultando em importante colaboração para o estudo comparativo do conto popular.

A sistemática Aarne-Thompson\* consiste na reunião de motivos-tipos – assuntos presentes nos enredos dos contos populares mais difundidos na Europa e América (tendo em vista o processo de colonização da América pelos europeus). Com Antti Aarne e Stith Thompson, o conto popular foi elucidado quanto às suas formas e tipos essenciais, tornando patente sua importância, extensão e universalidade.

A tipologia proposta por Aarne-Thompson reúne milhares de motivos, que são classificados e desdobrados por assunto, entre os mais diversos. Assim é que, na categoria animal, por exemplo, temos incontáveis

---

\* Cf. CASCUDO, Câmara. *A Literatura Oral*, 3ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984. p. 242-244.

desdobramentos, que são catalogados e numerados: de 1 a 99: animais selvagens; de 100 a 149: animais selvagens e domésticos; de 150 a 199: homem e animais selvagens, etc. Os exemplos citados compreendem apenas a primeira seção: *Animal Tales*. A amplitude do estudo de Aarne-Thompson torna a pesquisa tão vasta quanto inesgotável, dada a infinita possibilidade de classificação.

O objetivo de nosso estudo, no entanto, compreende um único motivo – a música – que será desdobrado em sete categorias, utilizando como referência o *corpus* de cem narrativas.

Cada categoria corresponderá a uma variação, parafraseando a forma musical, em que o tema centraliza a unidade da obra – o fio condutor ou elemento comum –, e cada variação apresenta uma especificidade do tema, ou seja, um elemento de diversidade peculiar a cada uma das variações. Assim sendo, nosso tema deverá caracterizar-se como a presença da música nas narrativas tradicionais infantis, e as variações consistirão no modo como a música irá posicionar-se em cada uma delas. Vejamos as categorias (variações) abaixo relacionadas:

Varição 1 – *O dom do canto e o encantamento (a música como meio de sedução)*. O canto será apresentado como um modo de atrair personagens, seduzindo os mesmos através do poder encantatório da música, promovendo, dessa forma, soluções ao enredo narrativo.

Varição 2 – *“Quem canta seus males espanta” (a música como meio de exorcismo)*. Categoria que apontará o canto como função contrária à categoria anterior, ou seja, com o objetivo de espantar as forças do mal, auxiliando a travessia do herói e restituindo a paz, que costuma reinar nas situações iniciais das narrativas infantis.

Variação 3 – *“Os tons atenuantes – quando a canção facilita a ação (a música como instrumento amenizador).* O canto será indicado como meio para atenuar tarefas exaustivas executadas em grupo, individualmente ou, ainda, aliado à astúcia, promoverá a superação de obstáculos, facilitando a ação do herói.

Variação 4 – *Soluções sonoras para os hiatos da memória (a música como estratégia de memorização).* Tendo em vista o conjunto complexo de faculdades humanas acionado pela música, veremos, nessa categoria, narrativas que utilizam o recurso sonoro como meio facilitador da memória, concedendo a vitória ao personagem que faz uso dessa estratégia.

Variação 5 – *Tecendo pontes entre mundos paralelos (a música como meio de comunicação com o invisível).* A natureza mística e transcendental do discurso musical conserva, em parte, o caráter mágico-religioso presente nos cantos primitivos. Apresentaremos, nessa categoria, narrativas que focalizam a música como um modo de estabelecer contato com o sobrenatural. Quer se tratando do mundo dos mortos ou seres mágicos como duendes ou, ainda, animais encantados, a música será apontada como a única senha que possibilita essa travessia.

Variação 6 – *Revelações melódicas – linguagem que transcende todas as línguas (a música como meio facilitador da comunicação)* – Visto que atinge o indivíduo através da emoção, dispensando a atuação cognitiva, a música é uma das mais elevadas e eficazes formas de comunicação. Veremos, nesse grupo de narrativas, melodias que revelam duras verdades ou advertem sobre grandes perigos, atenuando freqüentemente situações conflituosas dentro do enredo narrativo.

Varição 7 – *A primazia da música no contexto social (a música como privilégio dentro de um grupo social)*. A eficácia do discurso musical é reconhecida e valorizada por diferentes culturas e povos. Tal fato é transfigurado no folclore do mundo inteiro. Assim sendo, nessa categoria, apresentaremos narrativas que exemplificam a valorização da música no contexto social, concedendo ao personagem, portador de habilidades musicais, regalias e distinções.

Seja qual for a categoria em destaque, a música será apontada como meio de promover a harmonia (no duplo sentido!), restaurando os desvios provocados pelos personagens vilões, mostrando, portanto, clara ressonância do mito de Orfeu.

Salientamos que o *corpus* de narrativas compilado para o presente estudo focalizará o repertório folclórico nacional, o que diretamente implica a contribuição de três etnias: o índio, o africano e o europeu. A opção em trabalhar com as narrativas tradicionais deu-se em virtude da busca de um afinamento, restringindo o *corpus* a ser examinado, permitindo, portanto, voltar o olhar com maior profundidade para o repertório selecionado.

Caberá à coda – termo aplicado em música para designar o trecho final de uma composição, no qual se recordam geralmente seus temas principais – as notas conclusivas do nosso estudo, constatando as afirmações e questionamentos levantados no decorrer do trabalho, bem como remetendo o leitor a novas leituras e questões – objetivo de toda escrita.



*Tríade harmoniosa:  
mito, canto e conto*

*“A mitologia é a canção do universo”*

Joseph Campbell

## 2.1. Mito e Música – ressonâncias da linguagem

O caráter polissêmico do termo “mito” tem possibilitado múltiplas associações e conotações ao longo do tempo. Mircea Eliade<sup>1</sup> aponta a perspectiva contrastante entre o século XIX e o século XX, situando o mito, a princípio, como “ficção”, “invenção”, assumindo posteriormente, de forma contrária, o valor semântico de “história verdadeira”, “revelação primordial”. É na condição de “história verdadeira” reveladora do que há de mais íntimo na alma humana, que tem o mito despertado a atenção de filósofos, antropólogos, etnólogos, psicanalistas e historiadores das religiões, resultando em abordagens e interpretações múltiplas e complementares.

Lévi-Strauss estabelece uma costura entre o inteligível e o sensível, relacionando o pensamento mítico à logicidade presente nas ciências e nas artes. Em *O Pensamento Selvagem*, Lévi-Strauss afirma que o pensamento mágico, embora desarticulado do pensamento científico, tem com este uma “analogia formal”. O primeiro é uma “expressão metafórica” do segundo:

“São dois níveis estratégicos: um aproximadamente ajustado ao da percepção e da imaginação, e outro sem apoio; como se as relações necessárias, objetivo de toda ciência – seja ela neolítica ou moderna – pudessem ser atingidos por dois caminhos diferentes: um muito perto da intuição sensível e o outro mais afastado”<sup>2</sup>.

Novas relações são estabelecidas em *O Cru e o Cozido*, apontando o autor para a proximidade entre lógica e estética, utilizando como parâmetro o discurso musical: “Essa busca de uma via intermediária entre o exercício do

<sup>1</sup> Cf. ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 9-12.

<sup>2</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1976 p.36

pensamento lógico e a percepção estética devia naturalmente inspirar-se no exemplo da música, que sempre a praticou”<sup>3</sup>.

As raízes das idéias Lévi-Straussianas estão fincadas nas teorias do século XIX, que esboçavam o mito como uma forma do pensamento “primitivo”, apresentando similaridades com as formas de pensamento que respaldam as ciências e as artes. É o pensamento “primitivo” ou “selvagem”, como o denomina Lévi-Strauss, a força motriz que opera tanto na lógica científica como na concepção estética da arte. Diz ainda o autor de *O Cru e o Cozido* que é a música, dentre todas as linguagens, “a única que reúne as características contraditórias de ser ao mesmo tempo inteligível e intraduzível”<sup>4</sup>, situando a arte (em particular, a arte musical) numa posição de fronteira entre a ciência e o mito.

José Guilherme Merquior, analisando as questões sobre arte levantadas por Lévi-Strauss em *Entretiens avec George Charbonnier*, nos diz:

“Lévi-Strauss sublinhou a função cognitiva da arte. Longe de apenas gratificar os sentidos, a arte, graças à sua capacidade de desvendar estruturas objetivas que não são imediatamente oferecidas à nossa percepção, é também um guia, um meio de instrução e, ousou dizer, quase de conhecer o ambiente”<sup>5</sup>.

A força do pensamento selvagem consiste em refletir a estrutura do espírito – a identidade universal do inconsciente humano. Eis porque mitos oriundos de diversos pontos da terra revelam as mesmas questões, num intercâmbio de valores e idéias surpreendentes. Todos repetem “uma

---

<sup>3</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Cru e o Cozido*. 1ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 23.

<sup>4</sup> Op. Cit p.26

<sup>5</sup> MERQUIOR, José Guilherme. *De Praga a Paris*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p. 95

imagem do mundo já inscrita na arquitetura do espírito”<sup>6</sup>. Os mitos são, portanto, o produto do inconsciente universal, intemporal e impessoal. Joseph Campbell os define como “sonhos arquétipos que lidam com os magnos problemas humanos, (...) metáforas da potencialidade espiritual do ser humano”<sup>7</sup>

A concepção do mito como produto do inconsciente foi aprofundada, a princípio, por Freud, seguido por Jung. O arquétipo junguiano é definido como um conjunto de caracteres portadores de motivos mitológicos arcaicos. Mircea Eliade realiza um minucioso estudo sobre arquétipos em *Mito do Eterno Retorno*. Suas reflexões comungam, apesar de vias de abordagens diferentes, com as considerações tecidas por Joseph Campbell. Diz Eliade:

“Nos elementos particulares de seu comportamento consciente, o homem “primitivo”, arcaico, não reconhece qualquer ato que não tenha sido previamente praticado e vivido por outra pessoa, algum outro ser que não tivesse sido um homem. Tudo o que ele faz já foi feito antes. Sua vida representa a incessante repetição de gestos iniciados por outros”<sup>8</sup>.

A imagem do arquétipo como célula geradora do comportamento humano visto sob as mais variadas perspectivas é abordada por inúmeros musicólogos e musicoterapeutas. A exemplo disso, Benezon<sup>9</sup> afirma que cada indivíduo tem sua identidade sonoro-musical. Nessa identidade, são inclusos os sons universais de todo ser humano: batimentos cardíacos da mãe; fluidez líquida (proveniente do líquido amniótico); os ruídos viscerais e as vozes (sobretudo, a materna). Esse repertório – constituído pelas vivências

<sup>6</sup> LÉVI-STRAUSS. *O Cru e o Cozido*. p. 322.

<sup>7</sup> CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. 17ª ed. São Paulo: Palas Athenas, 1999. p.16 e 24.

<sup>8</sup> ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992. p.18

<sup>9</sup> Cf. BENEZON, Rolando. *Manual de Musicoterapia*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1985. p.43-51.

sonoras intra-uterinas é definido por Benezon como Iso – identidade sonoro-musical do indivíduo, que caracteriza os arquétipos sonoros ou *Iso Universal*. A este Iso é acrescido o *Iso Cultural*, relacionado à linguagem sonora pertencente ao grupo cultural do qual faz parte cada indivíduo.

Música e mito, portanto, unem-se num abraço harmonioso, reafirmando e complementando significados em absoluta consonância. “A música expõe ao indivíduo seu enraizamento fisiológico, a mitologia faz o mesmo com o seu enraizamento social”<sup>10</sup>. Ambas provocam no ouvinte estruturas mentais comuns, ambas permitem uma perfeita sincronia entre homem e natureza.

A música, de modo especial, estabelece uma sólida ponte entre natureza e cultura, na visão de Lévi-Strauss<sup>11</sup>. Ela faz uso de “duas grades”: uma que reforça o pólo natural, compreendendo os ritmos viscerais, corpóreos e orgânicos; outra que aponta para o pólo cultural, que consiste na utilização de escalas – relação intervalar de sons, que variam de acordo com o grupo cultural. Os sons musicais, bem como os instrumentos sonoros são monopólios da cultura. Até mesmo o canto dos pássaros situa-se no limiar da linguagem – “uma quase-linguagem” – como bem disse José Guilherme Merquior<sup>12</sup>, estando, portanto, ligado à expressão e comunicação, ou seja, trata-se de um modo social, conforme opinião de ornitólogos que, embora reconheçam que o homem compartilha com os pássaros do privilégio de emitir sons musicais, estes, por sua vez, sendo emitidos por pássaros, têm caráter puramente social. Apenas os ruídos são obras da natureza, todos os sons musicais estão inteiramente condicionados ao homem e, conseqüentemente, ao seu grupo cultural. Os instrumentos musicais mais primitivos trazem a marca visível do sacrifício da natureza pela mão

<sup>10</sup> LÉVI-STRAUSS. *O Cru e o Cozido*. p. 35

<sup>11</sup> Cf. Op.Cit. p. 24-26.

<sup>12</sup> MERQUIOR, José Guilherme. *A Estética de Lévi-Strauss*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1975 (Biblioteca Tempo Universitário, 40). p. 60.

humana: são flautas feitas de ossos, cordas de intestinos, tambores feitos de pele, trompas e cornetas construídas de chifres de animais. Tais instrumentos são testemunhos sangrentos da vida e da morte, da natureza transformada pelo homem, visando o gozo estético – por mais ritualista e funcional que seja a música primitiva, o rito é praticado, arrebatando os participantes através de um encantamento que certamente provoca prazer.

Convém salientar o paralelo existente entre os instrumentos musicais e as máscaras, numa visível equivalência: os instrumentos no plano acústico e as máscaras no plano plástico. Ambos conferem, respectivamente, à música e à mitologia valor simbólico, como afirma Lévi-Strauss: “Também por esse viés, a música e a mitologia, ilustrada pelas máscaras, são simbolicamente aproximadas”<sup>13</sup>.

A escala musical, cuja natureza está absolutamente comprometida com o grupo cultural ao qual pertence, é definida pelos teóricos como “Série de sons musicais que, conforme o sistema, princípio ou fórmula de que derivem, se sucedem por certo número de graus conjuntos, ascendentes ou descendentes”<sup>14</sup>. Desse conjunto de intervalos ou unidades distintivas, surgem infinitas combinações, formando sucessões melódicas que sugerem verdadeiras paisagens sonoras. José Miguel Wisnik tece considerações que se afinam com as idéias lévi-straussianas:

“As escalas variam muito de um contexto cultural para outro e mesmo no interior de cada sistema (os árabes e os indianos, por exemplo, têm um sistema escalar intrincado, composto de dezenas de escalas e de centenas de derivados escalares). As escalas são paradigmas construídos artificialmente pelas culturas, e das quais se impregnam fortemente, ganhando acentos étnicos típicos.

---

<sup>13</sup> LÉVI-STRAUSS, *O Cru e o Cozido*. p. 36.

<sup>14</sup> BORBA, Tomás / GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música*. 2ª Ed. Lisboa: Cosmos, 1962. p. 469.

Ouvindo certos trechos melódicos, dos quais identificamos não-conscientemente o modo escalar, reconhecemos freqüentemente um *território*, uma *paisagem* sonora, seja ela nordestina, eslava, japonesa, napolitana, ou outra”<sup>15</sup>.

O repertório de sons inter-relacionados, que constitui uma escala, provoca uma dinâmica interna. Os padrões sonoros de uma mesma escala, no entanto, podem assumir conotações diversas e características peculiares mediante seu processo de aculturação, mostrando sutilezas no uso e nas disposições timbrísticas. É o caso da escala pentatônica utilizada tanto na China como no Japão, guardando, porém, suas especificidades.

Pitágoras<sup>16</sup> (570 A.C) estabeleceu uma relação harmoniosa entre a matemática, a música e a mística. Desenvolveu o princípio da série harmônica, tomando como base os modos (sistema de escalas desenvolvido pelos gregos), fazendo corresponder relações numéricas a sons, atribuindo, a esses, valores e características singulares.

Platão<sup>17</sup> considera a música como elemento regulador do equilíbrio cósmico, capaz de promover o equilíbrio social. De forma paradoxal, a música, se concebida de modo inapropriado, possui um poder dissolvente, desagregador, capaz de pôr em risco a ordem social. A utilidade pedagógica da música na formação do cidadão adequado à harmonia da *pólis* é vista como fator relevante em *A República*. O poder concedido à música provém do caráter do modo (ou escala) utilizado. Platão confere a alguns modos caráter cívico, elevado, enquanto outros são considerados pouco viris. Segundo ele, a música tem natureza mimética, portanto, há ritmos que imitam a baixeza e o desregramento, há melodias patéticas e melancólicas,

---

<sup>15</sup> WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras / Círculo do Livro, 1989. p. 65.

<sup>16</sup> Cf. MATTEI, Jean-François. *Pitágoras e os Pitagóricos*. São Paulo: Paulus, 2000. p. 101-106.

<sup>17</sup> Cf. PLATÃO. *A República*. Lisboa: Ed. europa-américa. 1975, p. 92-109.

como há também as enérgicas e eufóricas. Para Platão, por se tratar de uma linguagem abstrata, a música tem o poder de exteriorizar, através do tempo (como medida musical!), qualidades afetivas dos sentimentos humanos. Desse modo, a música mimetiza um conteúdo de natureza psíquica ou moral, caracterizando os mais variados estados da alma.

Aristóteles privilegia a música, tratando do seu valor mimético, logo nos primeiros parágrafos de sua *Arte Poética*:

“Assim como alguns imitam muitas coisas figurando-as por meio de cores e traços (uns graças à arte; outros, à prática) e outros o fazem por meio da voz, assim também ocorre naquelas mencionadas artes\*; todas elas efetuam a imitação pelo ritmo, pela palavra e pela melodia, quer separados, quer combinados. Valem-se, por exemplo, apenas da melodia e ritmo a arte de tocar flauta e a da cítara, mais outras que porventura tenham a mesma propriedade, tal como a das fístulas\*\*”<sup>18</sup>.

Comungando com as idéias de Platão e Aristóteles, o esteta Harold Osborne focaliza o caráter mimético das artes visuais e nos surpreende afirmando: “A música é havida como a mais mimética das artes sob a alegação de que ela ‘imita’ as disposições emotivas e atitudes éticas dos homens”<sup>19</sup>.

A música, fenômeno eminentemente cultural, mimetiza os sons da natureza exterior ao homem (o mundo que o cerca); mimetiza sua esfera psíquica, atribuindo aos sons sentimentos e estados da alma; e mimetiza suas

---

\* (...) “naquelas mencionadas artes” – Aristóteles refere-se as artes do flauteiro e citaredo, citadas por ele no parágrafo anterior.

\*\* fístulas – flauta utilizada com função pastoril, ou com função de diapasão, informando aos oradores o tom em que deveriam expor seu discurso.

<sup>18</sup> ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Arte Poética* in *A Poética Clássica*. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 19

<sup>19</sup> OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte*. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1983. p. 69.



entranhas, quando vincula a base física do ritmo, estabelecida pelas oscilações pendulares (movimento binário), à química de seu próprio organismo, caracterizada pela regularidade rítmica do coração, da respiração e do seu caminhar. Sendo a música uma produção cultural, que objetiva uma perfeita harmonia homem-natureza, não seria a sintonia entre os pólos cultural e natural a razão para o poder mágico da música?

Lévi-Strauss apresenta a música como linguagem que mescla natureza e cultura, condicionando seu vínculo com a natureza, graças ao caráter orgânico, visceral, inerente ao ser humano e à própria música. Sugerimos, no entanto, que a relação música & natureza seja destacada, uma vez que o processo mimético enfatiza a aproximação do homem com a natureza, numa relação de quase-simbiose e busca constante, fazendo pesar na balança o pólo natureza em confronto com o cultural.

Em “Mito e Música” – conferência proferida e publicada posteriormente na obra intitulada *Mito e Significado*<sup>20</sup>, reunindo várias outras conferências – Lévi-Strauss tece considerações, articulando linguagem, mito e música. Na análise lévi-straussiana, a linguagem é dividida em três níveis distintos, que se relacionam entre si. A lingüística aponta como primeiro nível (ou nível fundamental) da linguagem os fonemas, que são sons isolados da língua, portanto, desprovidos de significados. A combinação de fonemas gera palavras – caracterizando o segundo nível lingüístico; desta feita, aliamos a sonoridade das palavras a significados, obtendo uma diferença: o sinal, a significação.

A ordenação de palavras produz um terceiro nível, pleno de som e significado – as frases – que constituem o *eixo sintagmático* da linguagem. Sintetizando a análise lingüística de Lévi-Strauss, temos fonemas, sem

---

<sup>20</sup> Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70. [s/d] p. 74-76.

significação, que se combinam formando palavras, com significação, que, por sua vez, são ordenadas formando frases, nível mais rico em significação.

Lévi-Strauss estabelece um paralelo entre os níveis lingüísticos e os níveis da linguagem musical: os sons isolados, que constituem a escala, são unidades elementares da música e, tal como os fonemas, são desprovidos de significados, caracterizando, portanto, o primeiro nível. Com relação ao segundo nível, Lévi-Strauss destaca uma peculiaridade, afirmando que na música não encontramos equivalência para tal. Enquanto a combinação de fonemas resulta em morfemas (a segunda categoria), a combinação de sons isolados implica, imediatamente, o terceiro nível – o das frases musicais, não havendo correspondência para o nível das palavras, pois a significação só está presente, segundo o autor, no nível das frases musicais:

“Mas na música não há palavras: os elementos básicos – as notas – quando se combinam dão imediatamente origem a uma ‘frase’, uma frase melódica. Assim, enquanto na linguagem se tem três níveis muito bem definidos – fonemas que, combinados, formam palavras, e palavras que, combinadas, formam frases -, na música tem-se com as notas uma coisa parecida aos fonemas do ponto de vista lógico, mas perde-se o nível da palavra e passa-se imediatamente ao domínio da frase”<sup>21</sup>.

Podemos conferir, no quadro abaixo, a sinopse do pensamento lévi-straussiano:

	Linguagem	Música	Mito
Fonemas	+	+	-
Palavras	+	-	+
Frases	+	+	+

<sup>21</sup> LÉVI-STRAUSS. *Mito e Significado*. p. 74-75

A leitura do quadro deve ser feita considerando (+) como presença e (-) como ausência. Verificamos no gráfico a inclusão do mito, que também é analisado sob a perspectiva dos três níveis. Em se tratando do mito, a ausência ocorre no primeiro nível, correspondente aos fonemas e sons isolados, visto que não há produção de significados. Os demais níveis, onde observamos um crescendo na significação, são enfatizados na linguagem mítica.

Convém salientar que tanto o mito como a música, na visão de Lévi-Strauss, derivam da linguagem, sendo a dimensão sonora acentuada na música, enquanto a dimensão do significado é valorizada no mito.

Há, no entanto, alguns aspectos relativos à morfologia musical a serem considerados. O *Dicionário de Música* de Tomás Borba e Fernando Graça traz a seguinte definição do que vem a ser um *motivo* musical: “O mais curto elemento ou idéia principal que caracteriza o tema de uma obra de arte, intervindo, mais ou menos modificado, em todo o seu desenvolvimento. V. d’Indy chama-o célula”<sup>22</sup> (grifo meu). O conceito de motivo é também focalizado por Julio Bas em seu *Tratado de La Forma Musical*: “Los motivos, que pueden considerar-se como las células de la música, tienen como origen, como elemento primordiales, los movimientos, las fases, los impulsos y los reposos del ritmo”<sup>23</sup> (grifo meu). O motivo é, portanto, constituído de um pequeno grupo de sons capazes de emitir uma idéia musical, servindo, na maioria das vezes, de célula geradora para o desenvolvimento da frase. Temos no motivo uma perfeita equivalência com as palavras, apresentando uma combinação de sons com significado, que, somando ao desenvolvimento melódico, formam uma frase. Vale ressaltar

---

<sup>22</sup> BORBA/GRAÇA. *Dicionário de Música*. p. 264.

<sup>23</sup> BAS, Julio. *Tratado de la Forma Musical*. 10ª ed. Buenos Aires: Ricordi, 1977. p. 16

que a definição retirada do Dicionário de Música aponta o motivo como idéia principal, evidenciando seu nível de significação.

Para exemplificar o que vem a ser motivo na linguagem musical, podemos citar o trecho inicial da popularíssima Sinfonia em Dó menor de Beethoven:

The image shows a musical score for the beginning of Beethoven's Symphony No. 5 in D minor. It consists of five staves: Violino I, Violino II, Violino III, Cello I, and Cello II. The Violino I part is circled in red, highlighting the famous 'fate' motif: a G4 quarter note, an A4 quarter note, a B4 quarter note, and a C5 quarter note. This motif is repeated in the other parts with varying rhythmic values and articulation.

Tendo em vista as considerações tecidas acerca do motivo, concluímos que os fonemas equivalem aos sons musicais isolados, as palavras correspondem aos motivos e as frases têm sua perfeita equivalência, confrontando o contexto da linguagem com o contexto musical. Julio Bas valoriza essa equivalência como condição fundamental para o necessário equilíbrio da obra musical: “Para mejor comprensión y apreciación de la música se requiere que ella sea fraseada en forma equivalente a la del lenguaje en la oratória, en la lectura, en la dicción”<sup>24</sup>.

Um outro aspecto levantado por Lévi-Strauss, que nos apresenta uma visão por demais interessante, é a afirmação de que o “mito deve ser

<sup>24</sup> Op. cit. p.21

manipulado como o seria uma partitura de orquestra”<sup>25</sup>. O autor sugere que o mito não revela seu significado fundamental numa leitura diacrônica, ou seja, seguindo a ordem sucessiva dos acontecimentos, como em qualquer narrativa. Seu significado maior estaria vinculado à leitura sincrônica, isto é, a articulação de determinado grupo de acontecimento que, muitas vezes, encontra-se afastado, dentro de uma leitura linear, e até relacionados a outros mitos.

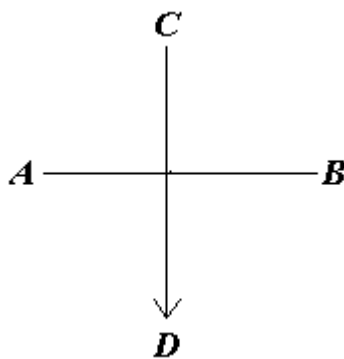
O paralelo com a música é evidente, pois esta é lida no plano horizontal – leitura sucessiva dos sons – e no plano vertical - leitura simultânea dos sons. O plano horizontal ou linear corresponde à leitura da linha melódica, e o plano vertical implica a leitura harmônica da peça. Somente através das duas perspectivas, diacrônica e sincrônica, somos capazes de perceber o feixe de relações que compreende o todo da obra.

É conveniente ressaltar que Ferdinand de Saussure, em sua obra *Cours de Linguistique Générale*, estabelece para as citadas perspectivas (diacrônica e sincrônica) uma representação gráfica diametralmente oposta, considerando como eixo sucessivo ou diacrônico o plano vertical, enquanto cabe ao eixo simultâneo ou sincrônico o plano horizontal:

“... 1° l’axe des simultanées (AB), concernant les rapports entre choses coexistantes, d’où toute intervention du temps est exclue, et 2° l’axe des successivités (CD), sur lequel on ne peut jamais considérer qu’une chose à la fois, mais où sont situées toutes les choses du premier axe avec leurs chantements”<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Análise Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. p. 245.

<sup>26</sup> SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de Linguistique Générale*. Paris: Payot, 1949. p. 115.



A inversão do gráfico, feita por Lévi-Strauss, tem o nítido propósito de comungar a lingüística com a representação gráfica do discurso musical, estabelecendo, por sua vez, uma perfeita correspondência entre a linguagem do mito e a da música.

Assim é que, no mito, os acontecimentos agrupados por similaridades formam o que Lévi-Strauss chama de mitemas. Os mitemas, uma vez lidos através do eixo sincrônico, ou seja, verticalmente, apontam relações que implicam o significado fundamental do mito. O conjunto de mitemas, lidos verticalmente, encontra equivalência no conjunto de sons denominados acordes na linguagem musical. Os acordes ou blocos sonoros que são “agregados de três ou mais sons sobrepostos, produzindo uma certa harmonia”<sup>27</sup>, constituem a base do eixo sincrônico. Lévi-Strauss refere-se ao princípio harmônico em sua *Análise Estrutural*:

“Terão então descoberto o principio do que denominamos harmonia: uma partitura de orquestra não tem sentido se não for lida diacronicamente segundo um eixo (página após página, da esquerda para a direita), mas, ao mesmo tempo, sincronicamente, segundo o outro eixo, de cima para baixo. Ou seja, todas as notas

<sup>27</sup> BORBA/GRAÇA. *Dicionário de Música*. p. 20

situadas na mesma linha vertical formam uma grande unidade constitutiva, um feixe de relações”<sup>28</sup>.

Ocorre que os motivos percorrem o tecido musical tanto na perspectiva horizontal como na perspectiva vertical, permeando a obra de modo a figurar em diversos naipes, ou seja, linhas horizontais que caracterizam cada grupo de instrumentos da orquestra. Os motivos, identificados no plano horizontal e vertical, são recorrentes e, com freqüência, reaparecem dilatados, reduzidos, invertidos, mas sempre lembrados, dando unidade à obra. Os tratados sobre forma musical, bem como estudos sobre a estética da arte, são unânimes em ressaltar a importância da “unidade na variedade”<sup>29</sup> e vice-versa – princípio, aliás, que costuma ser atribuído à Antigüidade Clássica, tornando-se popularíssimo nos séculos que se seguiram à Renascença. Tal princípio sugere ser as similaridades que surgem no decorrer da obra musical (quase sempre derivações do motivo principal), que dão à obra a tão necessária unidade; por outro lado, a capacidade inventiva do compositor deve acrescentar ao corpo do trabalho elementos de contraste, algo novo que desperte a atenção e curiosidade do ouvinte. Sobre esse assunto, Julio Bas tece considerações:

“... para conservar despierta largo tiempo la sensibilidad, es menester multiplicar las impresiones mediante la mutación: la monotonía es enemiga acérrima de la belleza (...) En efecto, el acto no debe ser un muestraria de trozos extraños entre sí, y ni aún un bloque tan homogéneo de resultar monótono. (...) La indicación dada para establecer el giro de los motivos, equivale a la aplicación de un principio importante de ejecución musical”<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> STRAUSS. *Análise Estrutural*. p. 244

<sup>29</sup> Cf. OSBORNE. *Estética e Teoria da Arte*. p. 256-258.

<sup>30</sup> BAS. *Tratado de la Forma Musical*. p. 239 e 21

Koellreutter, um dos mais expressivos compositores do século XX, reafirma o posicionamento de Julio Bas, apontando a necessidade dos elementos de repetição, responsáveis pela coesão da obra de arte, bem como os elementos contrastantes que são articulados aos anteriores com a função de colorir e enriquecer a composição:

“Os elementos de repetição são chamados de conjuntivo (redundância); são esperados e visam à unidade da composição. Os elementos de contrastes são chamados de disjuntivos (informação); são inesperados e visam à articulação. (...) Assim também, pela variação de motivos, o compositor consegue a unidade da obra musical”<sup>31</sup>.

Esse jogo entre similaridades e elementos contrastantes que desperta no ouvinte a sensação de reconhecimento, quando ouve o que já está predisposto a ouvir, e surpresa, quando se depara com um elemento novo e inesperado, é focalizado por Lévi-Strauss, que sublinha o efeito provocado no ouvinte, mediante engenhoso procedimento musical:

“A emoção musical provém precisamente do fato de que a cada instante o compositor retira ou acrescenta mais ou menos do que prevê o ouvinte, na crença de um projeto que é capaz de adivinhar, mas que realmente é incapaz de desvendar devido à sua sujeição a uma dupla periodicidade”<sup>32</sup>.

Roland Barthes focaliza, em “O Corpo da Música”, o caráter psicológico da audição musical. Segundo ele, “ouvir é um fenômeno

---

<sup>31</sup> KOELLREUTTER, Hans-Joachin. *Introdução à Estética e a composição musical contemporânea*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1985. p. 30.

<sup>32</sup> LÉVI-STRAUSS. *O Cru e o Cozido*. p. 25.



fisiológico; escutar é um ato psicológico. (...) Do fundo auditivo destaca-se a escuta, como exercício de uma função da inteligência, isto é, de seleção”<sup>33</sup>.

Koellreutter comunga com Roland Barthes, quando considera a escuta um processo comparativo, em que relações são via de regra estabelecidas, salientando a natureza psicológica da audição musical. Para ele, o ato de compor consiste em criar relações, e o ato de escutar, em percebê-las:

“A percepção é um processo contínuo de comparação. O processo perceptivo de relacionamento é essencial para a compreensão dos fenômenos do mundo. Assim sendo, só entende a música quem percebe as relações nela existentes. O ato de compor consiste em criar relações”<sup>34</sup>.

O jogo entre afirmação e negação da expectativa do ouvinte, responsabilidade quase sempre da forma como o motivo principal é desenvolvido, irá, portanto, proporcionar além do prazer estético o equilíbrio ou harmonia da peça. Um modelo de magnânimo equilíbrio do tecido musical, através do entrelace de motivos, é o conjunto da obra de Johann Sebastian Bach. Para exemplificar, apontamos o concerto “Brandenburg” n° 3, em sol maior:

---

<sup>33</sup> BARTHES, Roland. *O Corpo da Música*. In: *O Óbvio e o Obtuso*; ensaios críticos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 217 e 218.

<sup>34</sup> KOELLREUTTER. *Introdução à Estética e a Composição Musical Contemporânea*. p. 27.

A compreensão mais ampla do que vem a ser harmonia, transcendendo a simples combinação de sons, é assunto tratado na estética da arte, empregando o termo na acepção de equilíbrio entre a macroforma e a microforma da obra. Perspectiva, aliás, já esboçada por Santo Agostinho, quando afirma ser a beleza uma combinação de unidade e variedade, e sumariada no início da Renascença por Leon Battista Alberti, humanista e arquiteto italiano que sugere ser a congruidade entre as partes de um todo a fonte de toda beleza. Diz ele:

“Definirei a beleza como a harmonia de todas as partes, seja qual for o tema em que revela ajustadas entre si com tanta proporção e conexão que nada pode ser acrescentado, diminuído ou alterado, sem prejuízo”<sup>35</sup>.

Hazrat Inayat Khan, descendente de tradicional família de músicos orientais, fundador do movimento Sufi no Ocidente, em conferência

<sup>35</sup> Apud. OSBORNE. *Estética da Arte*. p. 258.

proferida sobre música, menciona o caráter transcendental da harmonia, tecendo um paralelo entre o efeito combinatório dos sons e a paz espiritual, que nasce, por sua vez, da perfeita combinação ou ajustamento entre o mundo interior com o mundo exterior do indivíduo:

“A beleza nasce da harmonia. A harmonia é a proporção certa ou, em outras palavras, o ritmo certo. (...) Para se obter a espiritualidade é preciso considerar o universo como uma sinfonia única”<sup>36</sup>.

Essa visão cosmogônica da música, já abordada por Platão, é a viga mestra do pensamento de Lévi-Strauss. É através dessa dimensão sincrônica e sinfônica que o antropólogo aproxima o mito da música, tendo como eixo a linguagem:

“Acreditamos que a verdadeira resposta se encontra, no caráter comum do mito e da obra musical, no fato de serem linguagens que transcendem, cada uma a seu modo, o plano da linguagem articulada”<sup>37</sup>.

A resposta, a que se refere Lévi-Strauss, corresponde ao questionamento feito por ele acerca do porquê da profunda afinidade entre a música e o mito.

Podemos ouvir as “notas-comuns” que permeiam o pensamento de Lévi-Strauss e do norte-americano Joseph Campbell; este se refere ao mito como a “canção do universo”<sup>38</sup>, numa sintonia com a “melodia das

---

<sup>36</sup> KHAN, Inayat. *Música*. Porto Alegre: Fundação Educacional e Editorial Universalista, 1978. p. 99

<sup>37</sup> LÉVI-STRAUSS. *O Cru e o Cozido*. p. 24.

<sup>38</sup> CAMPBELL. *O Poder do Mito*. p. XI

esferas”<sup>39</sup>, de Platão. Para todos eles, a música é elevada à dimensão de total plenitude, cujo significado transcende o nível da consciência.

Não poderíamos concluir esta breve exposição, que tem como objetivo o destaque das afinidades entre mito e música, sem sublinhar a obra *Mitológicas*, de Lévi-Strauss, distribuída em quatro volumes. *Mitológicas* (ou a lógica do Mito) tratam de uma visível alusão à ópera de Richard Wagner: “*O Anel dos Nibelungos*” – uma tetralogia, segundo a concepção francesa, uma vez que Wagner a concebeu como uma trilogia com prólogo<sup>40</sup>.

Poeta e músico, Richard Wagner entrelaçou fios melódicos e literários de maneira singular. Calcada em elementos mitológicos, “*O Anel dos Nibelungos*” serviu de referencial para a concepção de *Mitológicas*, constituída pela tetralogia: *O Cru e o Cozido*, *Do Mel às Cinzas*, *A Origem do comportamento à mesa* e *O homem nu*. É na abertura de *O Cru e o Cozido* e no final de *O homem nu* que Lévi-Strauss tece grande parte das considerações que colocam o mito e a música como linguagens afinadas pelo mesmo diapasão.

Para o autor de *Mitológicas*, é com a música tonal que o discurso musical incorpora a narrativa mítica. Entendemos, como música tonal, aquela baseada na escala diatônica, que estabelece um poder hierárquico em suas relações intervalares, bem como um jogo dialético de atração e repulsa. Lévi-Strauss faz um grande levantamento do repertório de mitos, descrevendo as várias procedências – a grande maioria proveniente das tribos Xingu. Tais mitos possuem estruturas consonantes às estruturas musicais, e, com base nessa consonância, Lévi-Strauss traçou todo o arcabouço de *O Cru e o Cozido*. Acompanhando a análise estrutural dos mitos contida nessa obra, a equivalência simétrica entre mito e música torna-

<sup>39</sup> Apud. WISNIK. *O Som e o Sentido*. p. 91

<sup>40</sup> Cf. BATISTA FILHO, Zito. *A Ópera*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1998. p. 617.

se visível e plenamente justificada.

Em total acordo com a afirmação de Koellreutter de que “o ato de compor consiste em estabelecer relações” e a audição consiste em percebê-las\*, Lévi-Strauss considera a audição do mito e da música como “uma espécie de reconstrução contínua que se desenvolve na mente do ouvinte da música ou de uma história mitológica”<sup>41</sup>. O paralelismo entre o esquema estrutural de ambas as linguagens (mítica e musical) é evidente, e formas musicais como “Tema com Variações”, a “Sonata” e a “Fuga” são apresentadas como duas imagens espelhadas, correspondentes e complementares.

No entanto, é a estrutura polifônica, homóloga à da fuga musical – forma representativa, por excelência, da polifonia – que caracteriza, sobremaneira, a linguagem mítica, uma vez que Lévi-Strauss considera o mito uma narrativa, em que a imbricação de linhas sucessivas e simultâneas implica uma configuração partitural. Nisto consiste a base de todo o pensamento lévi-straussiano. É esse feixe de relações, cujo desenho nos apresenta um harmonioso entrelaçamento de fios horizontais e verticais, que revela a costura polifônica, afinando mito e música e nos fazendo ouvir a nota-comum que ressoa interminável e profundamente.

---

\* Cf. citação n° 34

<sup>41</sup> LÉVI-STRAUSS. *Mito e Significado*. p. 72

## 2.2. Narrativas tradicionais – derivações míticas

A proximidade entre a mitologia e o repertório de narrativas tradicionais, oriundo dos mais variados pontos do globo, tem despertado o interesse de pesquisadores de diversas áreas. Joseph Campbell, ilustre estudioso de mitos, afirma em *O Vôo do Pássaro Selvagem – ensaios sobre a universalidade dos mitos*:

“Mitos e lendas de um período mais antigo, ora desacreditados ou sequer compreendidos, forneceram grande parte da matéria-prima do que hoje passa simplesmente como histórias de animais, contos de fadas ou aventuras heróicas ou românticas”<sup>42</sup>

Há duas teorias que procuram elucidar a presença de motivos e temas comuns aos mitos e narrativas folclóricas. Uma delas é a teoria do difusionismo, que justifica o fato, sugerindo a propagação de mitos, lendas e contos através de fronteiras de origens tão diversas quanto distantes. O *Panchatantra*, livro de preceitos budistas compilado na Índia, por volta do século VI A.C. e atribuído a Bidpai (ou Pilpay), é uma das mais antigas fontes de que se tem notícia. Suas narrativas ecoam em boa parte do acervo folclórico que circula por todo o ocidente. Em se tratando do repertório hindu, ou em matéria do ciclo arturiano, novelas de cavalaria medievais ou ainda narrativas compiladas no século XIX, os motivos e enredos são nômades e atravessam o mundo e o tempo.

A segunda teoria – a teoria dos arquétipos, sugerida por Jung - contrapõe-se à anterior, afirmando ser a estrutura imaginativa, acrescida de

---

<sup>42</sup> CAMPBELL, Joseph. *O Vôo do Pássaro Selvagem*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997. p. 30.

experiências similares vivenciadas pelo ser humano, que inspiram soluções narrativas comuns a vários grupos sociais, mesmo sem ocorrer o sistema de troca.

Mircea Eliade compartilha da teoria Jungiana e, em *Aspectos do Mito*, sublinha sua postura diante do paralelo mito / conto:

“Não iremos nunca encontrar nos contos a memória exata de um certo estágio de cultura, pois os estilos culturais e os ciclos históricos confundem-se. O que fica é apenas a estrutura de um comportamento exemplar, isto é, susceptível de ser vivido numa série de ciclos culturais e de momentos históricos”<sup>43</sup>

A temática recorrente nos mitos e nos contos dá sustentação à vida humana. São temas que perpassam por mistérios e profundos problemas interiores vividos por civilizações heterogêneas em diferentes partes do mundo.

O folclorista francês Paul Saintyves<sup>44</sup>, em estudo publicado em 1923, teve o grande mérito de reconhecer, nos contos, motivos rituais que ainda sobrevivem em sociedades primitivas. Tal concepção ritualista foi retomada e desenvolvida pelo etnólogo soviético Vladimir Propp<sup>45</sup>. Ao analisar um *corpus* de cem narrativas da tradição russa, Propp observou um acentuado paralelismo entre a morfologia de tais contos e os rituais de iniciação das sociedades primitivas. Segundo ele, o menino histórico faz sua iniciação no mundo através dos contos maravilhosos, enquanto o menino pré-histórico (pertencente a grupos sociais primitivos) tem sua iniciação por meio de rituais, onde prova ser capaz de feitos gloriosos, o que lhe permite constituir

---

<sup>43</sup> ELIADE. *Aspectos do Mito*. p. 162

<sup>44</sup> Cf. SORIANO, Marc. *Les Contes de Perrault*. Paris: Galimand, 1968. p. 45 e 46

<sup>45</sup> Cf. PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto*. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1992 (a primeira publicação em russo data de 1928).

uma nova família.

O estudo de Propp aponta trinta e uma funções dos personagens dentro da narrativa, ou seja, muito embora o meio empregado para o desempenho de tais funções seja amplamente variado, suas ações possuem valor constante. A tão procurada forma primordial, que obcecou toda uma geração de pesquisadores, revela-se como hipótese inexistente. A história passa por mutações caleidoscópicas. A fusão de fontes oriundas dos quatro pontos cardeais resultou numa homogeneidade de motivos que permeiam o repertório de contos tradicionais. As narrativas assimilam os materiais encontrados nas terras que visitam, aculturando-se como um camaleão que adota as cores do ambiente.

Propp enfatiza o caráter dual de determinadas funções: interdição / transgressão; carência / recuperação; recompensa / punição, visto serem esses contos maniqueístas, e menciona a aparente necessidade de restabelecimento da situação de equilíbrio rompida pelo dano ou carência.

A pesquisa desenvolvida por Propp tem despertado o interesse de inúmeros estudiosos, oriundos dos mais diversos pontos do globo. O norte-americano A. Dundes<sup>46</sup> aplicou o sistema de análise proppiano a um *corpus* de contos indígenas da América do Norte, constatando a presença da maioria das funções.

Gianni Rodari<sup>47</sup>, autor italiano, com vários livros infantis premiados, dedicou um capítulo inteiro da obra *Gramática da Fantasia* à análise das 31 funções apontadas pelo etnólogo russo, acrescida de sua aplicação a um grupo de crianças. Rodari concluiu que tais funções permitem a recriação de um número ilimitado de histórias – motivo de grande satisfação para as crianças.

---

<sup>46</sup> Cf. PANDOLFO, Maria do Carmo. *Práticas de Estruturalismo*. Rio de Janeiro, Grifo, 1977 (Col. Littera, n° 13) p. 21.

<sup>47</sup> RODARI, Gianni. *Gramática de Fantasia*. São Paulo: Summus, 1982.



O folclorista holandês Jan de Vries<sup>48</sup>, autor de várias obras sobre contos de fadas, volta suas reflexões para o paralelismo existente entre mito e conto. Vries partilha e evidencia o conceito junguiano de arquétipo, fundamentado na estrutura do inconsciente coletivo. Enveredando pela visão psicanalista, vai ao encontro da opinião de Bruno Bettelheim – autor de *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, que evidencia alguns elementos opostos presentes no contraponto mito / conto. Diz Bettelheim:

“Uma diferença significativa entre estas duas espécies de história é o final, que nos mitos é quase sempre trágico, enquanto sempre feliz nos contos. (...) O mito é pessimista, enquanto a estória de fadas é otimista, mesmo que alguns traços sejam terrivelmente sérios.”<sup>49</sup>.

Muito embora o terror e a tragicidade permeiem os contos de fadas, numa visível herança mítica, é a recuperação do bem-estar – que caracteriza o início dessas narrativas – a chegada do êxito total do herói, que marca, de forma singular, o final dos contos de fadas, diferenciando-os extremamente dos mitos. Vries, compartilhando a opinião de Bettelheim, afirma por sua vez:

“É evidente que os mesmos arquétipos, isto é, as mesmas figuras e situações exemplares, surgem indiferentemente dos mitos, nas sagas e nos contos. Mas enquanto o herói da saga morre de forma trágica, o conto tem sempre um final feliz”<sup>50</sup>.

Outro aspecto apontado por ambos diz respeito aos deuses e heróis, presentes nos mitos e contos, respectivamente. Enquanto o mito lida com o

<sup>48</sup> Cf. ELIADE. *Aspectos do Mito*. p. 164 e 165.

<sup>49</sup> BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 47.

<sup>50</sup> Apud. ELIADE. *Aspectos do Mito*. p. 165.

divino através de heróis sobre-humanos, o conto de fadas apresenta heróis essencialmente humanos, que sofrem agruras e provações ajudados quase sempre por seres sobrenaturais. Afirma Bettelheim:

“Ele (*o mito*) apresenta seu tema de uma forma majestosa; transmite uma força espiritual; e o divino está presente e é vivenciado na forma de heróis sobre-humanos que fazem solicitações aos simples mortais. (...) As figuras e situações dos contos de fadas também personificam e ilustram conflitos internos, mas sempre sugerem sutilmente como estes conflitos podem ser solucionados e quais os próximos passos a serem dados na direção de uma humanidade mais elevada”<sup>51</sup>.

Vries enfatiza o comportamento do homem em relação ao sagrado e sublinha, no conto, a progressiva dessacralização do mundo mítico. Tendo em vista tal consideração, Mircea Eliade assume interessante postura:

“Seria mais correto falar de uma camuflagem dos motivos e personagens míticas; e em vez de, “dessacralização”, seria preferível dizer “degradação do sagrado”, pois, como Jan de Vries muito bem demonstrou, não há soluções de continuidade entre os cenários dos mitos, das sagas e dos contos maravilhosos. Se nos contos os deuses já não aparecem com os seus verdadeiros nomes, os seus contornos distinguem-se ainda nas figuras dos protetores, dos adversários e dos companheiros dos heróis. Estão camuflados ou se se preferir, diminuídos, mas continuam a desempenhar a sua função”<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> BETTELHEIM. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. p. 34

<sup>52</sup> ELIADE. *Aspectos do Mito*. p. 165-166.

Muito embora a maioria dos contos de fadas apresente um final feliz, a trajetória da narrativa é permeada de obstáculos a serem vencidos. De forma simbólica os contos de fadas convidam a criança a crescer, tal como os rituais das primitivas cerimônias de iniciação que, com base nos mitos, propunha aos participantes a eliminação do ego infantil, fazendo emergir um adulto merecedor de novos direitos e deveres. Os mitos, bem como os rituais de iniciação, destinam-se à instrução espiritual, em contraste com os contos, que constituem uma das mais valiosas formas de entretenimento. No entanto, o conto de fadas é a história que o espírito humano solicita e recebe. Joseph Campbell tece comentários sobre esse aspecto da relação mito/conto: “Um conto de fadas é o mito para a criança. Há mitos certos para cada estágio da vida. À medida que envelhece, você precisa de uma mitologia mais consistente”<sup>53</sup>.

Todos aqueles que se ocuparam da observação do paralelismo existente entre mito e conto são unânimes em acreditar que ambos transcendem a qualquer julgamento que ponha em dúvida sua credibilidade. Assim, mitos e contos não devem ser julgados falsos ou verdadeiros, mas simplesmente eficazes como catalisadores do bem-estar espiritual.

As considerações aqui tecidas, apresentando confluências e divergências entre o mito e o conto, evidenciam, sobremaneira, o parentesco entre os dois gêneros literários. Vale salientar que, por vezes, os elementos opostos destacados no confronto desse gêneros constituem uma forma de articulá-los, estabelecendo, através de contrastes, uma via própria de conduta que, se por um lado distancia o mito do conto, por outro, indica sua complementaridade. É o final feliz do conto de fadas – aspecto que o diferencia do mito de maneira oposta – que sugere um novo elo entre mito e conto, à medida que concede a esse último a condição de “mito para

---

<sup>53</sup> CAMPBELL. *O Poder do Mito*. p. 147

criança”, como bem disse Joseph Campbell, posicionando o conto como nítida derivação do mito.

### *2.2.1. No caldeirão da bruxa – o canibalismo nos mitos e contos*

A antropofagia (consumação de carne humana) é constatada em povos de todos os continentes. Associada quase sempre a rituais mágicos ou totêmicos, a antropofagia, nesses casos, consiste na ingestão de órgãos específicos mediante a crença de que determinadas qualidades do indivíduo comido são assimiladas pelos que o consomem. Tal simbolismo, de maneira análoga, está presente na prática religiosa cristã. No sacrifício da missa, o pão é o corpo de Cristo, e o vinho, seu sangue. O convite de Cristo à Eucaristia implica a dimensão metafórica do texto de João:

“Em verdade, em verdade vos digo: se não comerdes a carne do Filho do Homem e não beberdes de seu sangue, não tereis a vida em vós. Quem come a minha carne e bebe o meu sangue tem a vida eterna ... Quem come a minha carne e bebe do meu sangue permanece em mim e eu nele”<sup>54</sup>.

Os protestantes do século XVI se mostraram indignados, recusando-se a aceitar a dimensão simbólica da consumação da hóstia e acusando a Igreja Católica de praticar a teofagia e a omofagia. No entanto, os fiéis defendem o sacramento da Eucaristia respaldados na sua condição simbólica. A polêmica ressalta a ambigüidade do ato de comer. Há uma relação dual de morte e ressurreição. Cristo, morto em sacrifício por nós, renasce em cada um no ato da comunhão (comum união!). O texto do Evangelho enfatiza que não é apenas Cristo que está no cristão, mas o cristão que está em Cristo, numa relação que resulta em via de mão dupla.

---

<sup>54</sup> Evangelho de São João (6; 52-58). São Paulo: Maltese, 1962. p. 1011-1012

A imagem mítica de Cronos, devorando seus filhos, implica a detenção do poder, evitando que os filhos assumam a posição de sucessores, sugerindo também a incorporação da vitalidade oriunda da carne tenra dos pequenos. O desejo de ingerir revela identificação. O amante da carne fresca quer renovar-se, conservando a juventude através daquela fonte de vida.

Em *Branca de Neve*, enciumada pela beleza da jovem, a perversa madrasta ordena ao criado que a mate e traga como prova seu fígado e coração. Em seguida, manda prepará-los e come-os (ou acredita comê-los):

“Naquele momento, passou, ali perto, um cabritinho. O caçador matou-o, tirou-lhe o fígado e o coração e levou-os à rainha, dizendo que eram de Branca de Neve. A malvada madrasta mandou o cozinheiro prepará-los e comeu-os”<sup>55</sup>.

Além de certificar-se da morte da jovem, a madrasta de Branca de Neve deseja, através da posse digestiva da mesma, apropriar-se de sua beleza.

Em *João e Maria* (cujo título original em alemão é Hans e Grettel e juntamente com *Branca de Neve* pertence à coletânea dos irmãos Grimm) é o apetite voraz das crianças que as faz cair na armadilha da bruxa – uma casa feita de doces:

“Joãozinho e Maria notaram, então, que a choupana era feita de pão e coberta de bolo, com as janelas de açúcar cristalizado.

- Iremos ter uma boa refeição – disse o menino – eu comerei um pedaço do telhado e você poderá comer a janela, Maria, que deve ser bem doce.

---

<sup>55</sup> GRIMM. *Branca de Neve e outras histórias bonitas*. São Paulo: Ed. do Brasil [s.d] p. 14

Assim dizendo, Joãozinho pôs-se na ponta dos pés e quebrou um pedaço do telhado. Maria, por sua vez, sentou-se na janela e dela comeu grande parte (...)

Continuaram a comer sem receio. Joãozinho, que estava gostando muito do telhado, tirava um pedaço grande. Maria pegava pedaços de vidraça e deliciava-se com eles”<sup>56</sup>.

A bruxa, que utiliza um estímulo gustativo para atrair as crianças, desperta o apetite dos pequenos com o intuito de satisfazer seu próprio apetite. Depois de acolher fingidamente as crianças, revela seu verdadeiro intento de comê-las e ordena à Maria:

“- Levante-se, preguiçosa; vá buscar água para cozinhar alguma coisa para seu irmão, que tranquei na gaiola para engordar. Assim que ele estiver em ponto de faca, como um leitãozinho gordo, comê-lo-ei”<sup>57</sup>.

Na visão de Bruno Bettelheim<sup>58</sup>, João e Maria estão sujeitos à fixação oral, por isso não apenas investem vorazmente na casa feita de doces, como também não hesitam em jogar a bruxa no caldeirão, como se faz com os alimentos que preparamos para comer.

A bruxa, por sua vez, descrita como uma velha de aspecto repugnante, costuma comer crianças numa tentativa de recuperar a juventude ou simplesmente prolongar sua existência. A imagem da bruxa e seu caldeirão faz desviar o uso de um instrumento doméstico – o caldeirão – transformando-o num acessório de magia, o recipiente que abriga as poções mágicas e as fórmulas malignas empregadas em seus feitiços. O caldeirão é

---

<sup>56</sup> GRIMM. *Joãozinho e Maria e outras histórias bonitas*. São Paulo: Ed. do Brasil [s/d] p. 19

<sup>57</sup> GRIMM. op. cit. p.20.

<sup>58</sup> Cf. Bettelheim. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. p. 206.

também associado ao canibalismo, uma vez que utilizado para cozinhar as vítimas. Um bom exemplo é a feiticeira eslava Baba Yaga<sup>59</sup>, que aparece em diversos contos russos, viajando em seu caldeirão voador à procura de crianças para cozinhar e devorar.

Na história de *João e Maria*, bem como em *O Pequeno Polegar*, as crianças são abandonadas por seus pais, por não terem meios de sustentá-las. É a falta de alimento que leva os pais a executarem o abandono:

“Acabaram-se todas as provisões; temos somente um pedaço de pão e depois disso a miséria negra; portanto, as crianças devem desaparecer. Nós as abandonaremos mais longe ainda, na floresta, para que não encontrem o caminho de volta. Não há outro remédio...”<sup>60</sup>.

A miséria negra, que implica fome e canibalismo, figura não apenas nas obras de caráter ficcional, uma vez que a história européia registra a prática do canibalismo nos períodos de intensa fome e penúria. O mito do ogro alude a uma terrível realidade ocorrida por ocasião dos cercos das cidades, no século XVI, e durante as grandes fomes da Idade Média. “Agrippa d’Aubigné descreve, em *Les Tragiques*, uma mãe faminta que mata e devora seu filho”<sup>61</sup>, inscrevendo nas páginas da história o mito de Cronos.

A literatura da seca, a exemplo de *Os retirantes*, de José do Patrocínio, e *A fome*, de Rodolfo Teófilo, numa transfiguração da realidade, apresenta cenas trágicas de antropofagia, em que a fome faz aflorar o instinto animal,

<sup>59</sup> Cf. BRUNEL, Paul. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio / Brasília; Ed. UNB, 1988. p.355

<sup>60</sup> GRIMM. *Joãozinho e Maria e outras histórias bonitas*. p. 16

<sup>61</sup> BRUNEL. *Dicionário de Mitos Literários*. p. 757



sufocando a condição humana, o que implica o devoramento de crianças por suas próprias mães, “reprisando” o episódio registrado em *Les Tragiques*.

A cobiça pela carne fresca faz da criança a principal vítima, tanto por sua condição indefesa, como pela simbologia da juventude eterna, que o devorador acredita obter através da posse digestiva. O ogro é, por excelência, o devorador das narrativas tradicionais, e seu nome tem, provavelmente, origem no latim *Orcus*, que significa “deus da morte”<sup>62</sup>.

Em *O Pequeno Polegar*, o ogro sente cheiro de carne fresca e indaga sobre esta à sua mulher, que tenta esconder Polegar e seus irmãos do perverso ogro. O papão, desconfiado e enfurecido, reage contra a mulher, demonstrando sua preferência pela carne fresca de criança:

“- Ah! Está querendo me enganar, mulher maldita!

Não sei onde estou, que não a como também! Sua sorte é ser velha!

Aqui está uma ninhada que chega em muito boa hora. Tenho que oferecer um jantar a três papões meus amigos, pois eles virão visitar-me dentro de alguns dias”<sup>63</sup> (grifo meu).

Outros personagens, como a bruxa, o lobo, o diabo e os monstros em geral, são todos desdobramentos da figura do ogro. O lobo, assim como a bruxa, ocupa lugar de destaque nos contos da preferência infantil. Dentre as inúmeras narrativas que apresentam essas personagens, *Chapeuzinho Vermelho*, inclusa tanto na coletânea de Perrault (século XVII), como na compilação dos irmãos Grimm (Século XIX), vem embalando o sono de muitas crianças. Na versão de Perrault, o lobo sai vitorioso e executa, de forma astuciosa, o devoramento da avó e de Chapeuzinho. A versão dos irmãos Grimm, revestida dos preceitos do século XIX, apresenta o conto já

<sup>62</sup> Id. Ibidem. p. 754

<sup>63</sup> GRIMM. *A Bela Adormecida no Bosque e outras histórias bonitas*. São Paulo: Ed. do Brasil [s/d] p. 67

suavizado pelo aparecimento da figura do caçador que, heroicamente, pratica uma “cesariana” no lobo, salvando a avó e a menina.

A imagem do lobo, bem como a do ogro, está vinculada à fome e à floresta (esta última, metáfora da solidão e do desconhecimento). O famoso diálogo entre Chapeuzinho e o lobo poderia pertencer a qualquer conto, onde a figura do lobo fosse substituída pela do ogro voraz:

- “- Vovó, que braços compridos a senhora tem!
- É para melhor te abraçar, meu bem.
  - E que pernas compridas, vovó!
  - Para correr melhor, meu bem.
  - Vovó, e por que essas orelhas tão grandes?
  - Para te escutar melhor, minha filha.
  - E por que a senhora tem olhos tão grandes, vovó?
  - Para te ver melhor, minha filha.
  - E por que a senhora tem esses dentes tão pontudos?
  - É para melhor te comer!”<sup>64</sup>.

Os dentes pontudos mencionados por Chapeuzinho bem poderiam pertencer a um ogro, assim como a ação de investir vorazmente contra a garota. Há uma versão italiana<sup>65</sup> desse conto em que o lobo é de fato substituído por um ogro, que tenta esconder sua natureza não humana, mas é traído pelo rabo pontiagudo que escapa para fora da vestimenta.

A análise psicanalista dos contos de fadas atribui à história de *Chapeuzinho Vermelho* um único tema, tão simples quanto moralista: os riscos do sexo. Erich Fromm, em sua obra *A Linguagem Esquecida*, examina os conceitos de Freud e Jung sobre a função e origem dos sonhos. Com base

---

<sup>64</sup> PERRAULT, Charles. *Chapeuzinho Vermelho e outras histórias*. São Paulo: Ed. do Brasil [s/d] p. 11 e 12

<sup>65</sup> BRUNEL. *Dicionário de Mitos Literários*. p. 755

em tais conceitos, Fromm nos apresenta considerações significativas sobre o referido conto:

“A advertência de “não sair da trilha” para “não cair e quebrar a garrafa” é claramente um alerta contra o perigo do sexo e de perder a virgindade. (...) o macho é representado por um animal implacável e astucioso, e o ato sexual descrito como um ato canibalista em que o macho devora a fêmea”<sup>66</sup>.

Bruno Bettelheim<sup>67</sup> afirma que, em *Chapeuzinho Vermelho*, alguns problemas cruciais típicos de garotas em idade escolar são abordados. Dentre eles, a necessidade de solucionar as ligações edípicas persistentes no inconsciente, o que pode implicar sérios riscos e possíveis seduções.

O emprego dúbio do verbo comer, significando a satisfação do apetite digestivo e sexual, é verificado em diversas culturas. O pensamento humano parece conceber uma analogia tão estreita entre o ato de comer e o ato de copular, que inúmeras línguas empregam o mesmo termo para ambas as ações. Lévi-Strauss<sup>68</sup>, em *O Pensamento Selvagem*, atenta para esse fato, apontando o verbo *consommer* (consumar e consumir), que se aplica em francês para o casamento e o alimento.

A forma antropomorfa do ogro o posiciona como uma espécie de animal predador carnívoro. O ogro é, portanto, um ser híbrido, parente do Minotauro – metade homem, metade touro, devorador terrível de jovens atenienses e parente da Esfinge – por sua vez, ao mesmo tempo, mulher, leão e ave de rapina, devoradora voraz de jovens tebanos. Seu aspecto dúbio – homem/animal – e sua representação simbólica, colocando o homem diante de seu próprio paradoxo – o instinto animalesco e a consciência social

<sup>66</sup> FROMM, Erich. *A Linguagem Esquecida*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980. p. 175

<sup>67</sup> Cf. BETTELHEIM. *A Psicanálise dos Contos de Fada*. p. 206

<sup>68</sup> LÉVI-STRAUSS. *O Pensamento Selvagem*. p. 130

(esquema de oposições levantado por Lévi-Strauss: cru/cozido, natureza/cultura e desenvolvido em sua vasta obra *Mitológicas*<sup>69</sup>), conduz o ser humano de diferentes épocas e localizações à mais profunda identificação, evidenciando o vínculo entre mito e conto e sugerindo ser o último um desdobramento do primeiro.

---

<sup>69</sup> *Mitológicas*: tetralogia constituída de: *O Cru e o Cozido*, *Do Mel às Cinzas*, *A Origem do Comportamento à Mesa* e *O Homem Nu*.

### 2.2.2. *Morte e ressurreição – vôo da Fênix nas narrativas infantis*

O final trágico é característica marcante em toda mitologia, o que diferencia, sobremaneira, o mito do conto. A trilogia edipiana constituída de *Rei Édipo*, *Édipo em Colona* e *Antígona* assinala o conflito entre pai e filho. Tal conflito resulta na morte trágica de seus protagonistas: em *Rei Édipo*, Édipo mata Laio, seu pai, que, por sua vez, tentara tirar a vida do filho; em *Édipo em Colona*, este expande seu rancor contra os filhos, que morrem em combate mútuo, e, em *Antígona*, encontramos o mesmo ódio entre Creonte e Hêmon, implicando a morte de ambos.

O amor proibido entre Édipo e Jocasta, bem como entre Hêmon e Antígona – o primeiro tendo em vista a relação incestuosa, e o segundo, o temor de Creonte, pai de Hêmon, que não consente a união de seu filho com Antígona – termina com a terrível morte de seus protagonistas. Também o amor entre Eurídice e Orfeu não tem final diferente dos anteriores. Na tentativa de ressuscitar sua amada Eurídice, Orfeu, após o insucesso, é trucidado pelas bacantes.

A transgressão da autoridade paterna e a busca do amor eterno são temas recorrentes nos mitos e nos contos, tendo os últimos, no entanto, um final feliz, contrastando com a tragédia que caracteriza os mitos.

No conto folclórico russo *Os Patos-Cisnes*, temos, no início da narrativa, a interdição aplicada pelos pais, seguida da transgressão da protagonista – motivo que permeia inúmeras narrativas do folclore universal:

“ ‘Minha filha, disse-lhe a mãe, nós vamos trabalhar, trar-te-emos pão, far-te-emos um lindo vestido, comprar-te-emos um lençinho, sê sensata, cuida do teu irmão, não saias. (...) Os velhos partiram e a filha não pensou mais no que eles lhe haviam dito; pôs o irmão na

relva debaixo da janela, correu para fora, e dedicou-se à brincadeira e ao passeio”<sup>70</sup>.

A interdição, reforçada com promessas por parte dos pais, é transgredida pela garota. Sua atitude implica o rapto de seu irmão pequeno pelos malvados patos-cisnes, exigindo da garota inúmeros sacrifícios para recuperá-lo: “Quando a irmã o viu, entrou nos bicos dos pés, agarrou-o e levou-o, mas os cisnes levantaram vôo em sua perseguição”<sup>71</sup>.

A garota necessita enfrentar a terrível feiticeira Baba Yaga (personagem freqüente no repertório folclórico russo). Por fim, retorna à casa com o irmãozinho, prometendo maior atenção para as ordens dos pais. A violação das ordens paternas, resultando em sérias provações, até que seja restituída a paz desejada, é tema recorrente nos contos de fadas do mundo inteiro. Henriqueta Lisboa apresenta em sua *Literatura Oral para a infância e a juventude* inúmeras narrativas que seguem esse percurso (analisado cuidadosamente na classificação elaborada por Vladimir Propp).

Em *Bicho Pondê*, a protagonista está sob os cuidados da avó, e a infração é cometida sobre as ordens desta:

“Era uma vez uma menina que não parava em casa. Se sua avozinha a mandava a algum lugar, demorava-se pelas estradas, distraída a brincar. (...) Um dia saiu a um mandado, e por lá ficou horas esquecidas. Mal se precatou, apareceu-lhe o bicho Pondê que por força queria comê-la”<sup>72</sup>.

Cantando, a garota suplica ao bicho que a deixe falar com sua madrinha, mas esta se nega a abrir-lhe a porta. O mesmo ocorre com outros

<sup>70</sup> PROPP. *Morfologia do Conto*. p. 149

<sup>71</sup> Op. Cit. p. 152

<sup>72</sup> LISBOA, Henriqueta. *Bicho Pondê* in *Literatura oral para a infância e a juventude*. São Paulo: Cultrix, 1968. p. 141

parentes da menina e é à porta da mãe que obtém sucesso, escapando do terrível bicho:

“A mãe, ouvindo a vozinha de sua filha, correu a abrir a meia folha da porta, por onde entrou a menina. O bicho deu um salto. Ainda arranhou-a num dos ombros, deixando-a muito ferida. Mas teve de recuar, porque a porta se fechou. (...)

A menina, daí por diante, nunca mais se demorou, quando ia aos mandados de sua mãezinha ou avozinha”<sup>73</sup>.

A infração, ocasionada pelo princípio do prazer, quando a protagonista despreza as obrigações atribuídas pelos pais e volta-se para atividades lúdicas, tal como ocorre em *Os Patos-Cisnes* e *O Bicho Pondê*, é focalizada com especial cuidado pela psicanálise. O motivo opositor *princípio do prazer x princípio da realidade*<sup>74</sup> consiste na relação dual entre as forças do id e do ego. O id, o instinto, solicita o prazer; o ego, a consciência, aponta o dever. Durante a infância, o id quase sempre prevalece, e é através do progressivo amadurecimento que o ego vai ganhando espaço.

Em *Chapeuzinho Vermelho*, de forma astuciosa, o lobo sugere que Chapeuzinho apanhe algumas flores para a vovó, desse modo, detém a menina e consegue chegar antes dela à casa da avó. Chapeuzinho esquece as obrigações, bem como as recomendações de sua mãe, para que não se desvie do caminho: “vá logo, antes que o calor aumente e, quando chegar à floresta, não se desvie da estrada ...”<sup>75</sup>. Encantada com a diversidade das flores, a menina deixa-se levar pelo prazer e adentra a floresta, não se dando conta do tempo:

---

<sup>73</sup> LISBOA. Op. Cit. p. 143

<sup>74</sup> Cf. BETTELHEIM. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. p. 53

<sup>75</sup> GRIMM. *Chapeuzinho Vermelho*. (Tradução de Verônica Kühle) 5ª ed. Porto Alegre: Kuarup, 1988. p. 5.

“Desviou-se do caminho para entrar na floresta à procura de flores. Quando colhia uma, parecia-lhe que a outra mais adiante era ainda mais bonita, e assim foi se afastando cada vez mais da estrada, embrenhando-se cada vez mais na floresta”<sup>76</sup>.

O princípio do prazer domina as três protagonistas, todas distraídas com atividades lúdicas, esquecendo suas atribuições.

O lobo, o bicho Pondê e os patos-cisnes são personagens que representam animais medonhos, constituindo ameaças mortais. Bruno Bettelheim, analisando o conto *Os Três Porquinhos*, menciona a representação simbólica da figura do lobo nas narrativas infantis, como equivalente a todos os perigos a que estamos sujeitos, e é através do conto de fadas que a criança se sente estimulada a enfrentá-los, sobretudo porque tem a garantia do final feliz: “O lobo feroz e destrutivo vale por todos os poderes não sociais, inconscientes e devoradores contra os quais a gente deve aprender a se proteger, e se pode derrotar através da força do próprio ego”<sup>77</sup>.

Nos três contos: *Chapeuzinho Vermelho*, *O Bicho Pondê* e *Os Patos-cisnes* ocorre a recuperação da situação anterior de conforto, o escape do perigo iminente e o consolo que gratifica e assegura o final feliz, cumprindo a função eficaz, que possuem os contos pertencentes ao gênero maravilhoso, em oposição aos mitos, que apresentam a tragédia como desfecho. A morte, arrebatadora incansável dos protagonistas de toda a mitologia, recai apenas nos vilões dos contos tradicionais infantis, punindo o mal com pena máxima e recompensando o bem com a vitória final. Há uma natural sede de justiça na criança, que aguarda com ansiedade o momento em que o bem prevalece sobre o mal.

---

<sup>76</sup> Op. Cit. p. 13

<sup>77</sup> BETTELHEIM. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. p. 54



Em sua obra *Alegoria do Amor*, Chesterton nos fala da insatisfação das crianças diante de textos que não castigam com severidade o personagem mau: “Pois as crianças são inocentes e amam a justiça, enquanto nós, na maioria, somos corrompidos e naturalmente preferimos clemência”.<sup>78</sup>

Parece particularmente apropriado à criança que o malfeitor seja castigado, de preferência, com a mesma sina que havia planejado para o herói, como a bruxa de João e Maria, que, desejando assar as crianças no forno, é empurrada para dentro dele:

“Mas Mariazinha percebeu o que a bruxa tinha em mente e disse:

- Não sei como fazer isso. Como é que eu posso entrar lá?
- Menina burra, disse a velha, a abertura é grande o bastante; olha, eu mesma posso passar por ela, e ela chegou pertinho e enfiou a cabeça no forno.

Então Mariazinha deu-lhe um empurrão tão forte que ela caiu lá dentro inteira, e a menina bateu a portinha de ferro e puxou o ferrolho.

Ai ela começou a uivar horripelmente, mas Mariazinha saiu correndo e a bruxa perversa teve de perecer queimada”<sup>79</sup>.

A justiça efetuada pelas mãos das próprias crianças possibilita um conforto especial, visto que, apesar da inferioridade de tamanho, a superação de obstáculos pode ocorrer mediante a astúcia do herói. Assim, em alguns contos, os oprimidos vencem a opressão pela esperteza.

Tal como acontece com Maria, que, percebendo a intenção da bruxa, inverte a situação, fazendo-a sofrer seu próprio plano perverso, o *Pequeno*

---

<sup>78</sup> Op. cit. p. 178

<sup>79</sup> GRIMM. *João e Maria* in *Contos de Grimm* (tradução Tatiana Belinky) 3ª ed. São Paulo: Paulinas, 1989 p. 88

*Polegar* percebe o intento do ogro em decepar sua cabeça, bem como a de seus irmãos, e toma providências:

“... o Pequeno Polegar tirou os gorrinhos da cabeça dos irmãos e da sua e trocou-os pelas coroas das filhas do Papão. Este, acordando alta noite, teve vontade de matar as crianças e pegando a espada, dirigiu-se para o quarto, (...) Passou a mão pela cabeça das filhas e achou os gorrinhos:

- Aqui estão eles! E passou a espada, degolando todas”<sup>80</sup>.

Em *A Guardadora de Gansos*, a serva usurpadora, que se faz passar pela princesa, determina e sofre seu próprio castigo, após ter sido desmascarada pelo rei:

“E se você fosse o juiz, que pena lhe daria? – perguntou o rei.

- Pena de morte, é claro! Eu a condenaria a morrer na forca.

Então o rei levantou-se e, perdendo o seu ar jovial, disse com severidade:

- Essa pessoa é você. Você mesma foi o juiz, e a pena que escolheu ser-lhe-á aplicada”<sup>81</sup>.

A infância é um período propício à construção de pontes entre a experiência interna e o mundo real, e o conto de fadas procede de forma consoante com o pensamento da criança e seu modo de experimentar o mundo. Este gênero revela-se mais eficaz como consolo do que explicações com base no raciocínio lógico, muitas vezes fora do alcance da criança. Ela percebe que, embora essas narrativas sejam irreais, não são falsas; além

<sup>80</sup> CASCUDO, Câmara. *O Pequeno Polegar* in *Contos Tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d] p. 122

<sup>81</sup> GRIMM. *A Guardadora de Gansos* in *Contos de Grimm (vol I)* 8ª ed. (tradução Heloísa Penteadó). São Paulo: Ática, 1999. p. 22

disso, estão em perfeita harmonia com sua forma maniqueísta de ordenar o mundo.

A fantasia da madrasta malvada, tão freqüente nos contos tradicionais, preserva a imagem da boa mãe, conforme a necessidade emocional da criança em dividir os pais em duas figuras. Tal divisão parece ser necessária para o processo de maturidade emocional infantil. É o que diz a romancista, historiadora e crítica Marina Warner, em seu minucioso trabalho sobre Contos de Fadas *Da Fera à Loira*:

“A mãe boa muitas vezes morre no início da história. Narrativas que tratam de seu miraculoso retorno à vida (...) não conquistaram a aceitação geral ou a popularidade de *Cinderela* ou *Branca de Neve*, em que ela é substituída por um monstro”<sup>82</sup>.

O monstro, no qual se transforma a madrasta malvada, deverá ser punido com morte bárbara, assegurando a vitória do herói sobre o vilão, tal como ocorre na quase totalidade dos contos tradicionais. Parece haver nítida correspondência entre a intensidade dos poderes malignos manifestados pelo vilão e o castigo por ele recebido. Quanto maior o mal cometido, maior é a pena aplicada. Podemos exemplificar tal fato, através de inúmeras narrativas. Eis algumas:

(a) A morte da madrasta em *Branca de Neve*:

“Ao entrar no salão, logo reconheceu Branca de Neve e de susto e pavor ficou parada sem poder mover-se.

---

<sup>82</sup> WARNER, Marina. *Da Fera à Loira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 234

Para ela já estava preparado um par de sapatos de ferro, quentes em brasa.. E ela foi obrigada a calçá-los e a dançar com eles por tanto tempo até cair morta”<sup>83</sup>.

(b) A morte da madrasta em *Os Dez Irmãos* (algumas versões apresentam este conto com o nome de *Os Doze Cisnes*, ou ainda, *Os Cisnes Selvagens*): “a malvada madrasta, porém, foi levada a julgamento e foi metida num barril cheio de óleo fervente e serpentes venenosas, onde morreu de morte horrível”<sup>84</sup>

(c) A morte da madrasta em *Os Passarinhos da Figueira* (este conto recebe, na versão de Câmara Cascudo, o título de *A Menina Enterrada Viva* e Sílvio Romero o registra – tal como na versão portuguesa de Teófilo Braga – com o nome de *A Madrasta*. No nordeste, esta narrativa é conhecida por *Capineiro de meu pai*: “Mas a megera, quando viu no que dera o seu malfeito, correu para a floresta e as feras a devoraram”<sup>85</sup>

Uma vez que a morte, nas narrativas tradicionais, assume um caráter punitivo, acontecendo sempre da forma mais violenta, aniquilando o vilão (e, portanto, todo o mal), o herói, quando diante da morte, acaba sendo ressuscitado, já que o bem precisa assumir o controle definitivo no final da narrativa, garantindo o bem-estar geral.

O herói ressuscitado retoma o motivo mítico do grande pássaro Fénix, que renasce das cinzas. Esse mito apresenta um caráter original, uma vez que não há na história da Fénix pecados ou castigo. O poema saxão intitulado *The Phoenix* (século XVIII), atribuído a um discípulo de Cynewulf, sugere

<sup>83</sup> GRIMM. *Branca de Neve*. 4ª Ed. (Tradução Verônica Kühle). Porto Alegre: Kuarup, 1988. p. 23

<sup>84</sup> GRIMM. *Os Doze Irmãos* in *Contos de Grimm* (tradução Tatiana Belinky). p. 173

<sup>85</sup> GUIMARÃES, Ruth. *Os Passarinhos da Figueira* in *Lendas e Fábulas do Brasil*. São Paulo: Cultrix, 1964. p. 54

uma alegoria cristã – morte e ressurreição de Cristo – incluindo a morte e ressurreição dos crentes através da fé: “Cada alma justa é uma Fénix”<sup>86</sup>.

Em *Os Passarinhos da Figueira*, a menina enterrada viva é desenterrada ainda com vida, por milagre de Nossa Senhora (a imagem de Nossa Senhora no mito cristão é equivalente à da fada-madrinha no mito pagão):

“Quando o pai ouviu contar o caso, correu para o quintal. Mandou abrir um buraco ali e encontraram no fundo a menina vivinha. Os cabelos, enraizados no chão, subiam, e as pontas tinham se transformado no capim viçoso. Ela sorriu, estendeu os braços, espreguiçou-se e levantou.

- Dormi bastante – disse a menina”<sup>87</sup>.

A imagem do sono análoga à da morte tem sua razão de ser, conforme considerações tecidas por Edgar Morin:

“Efetivamente a morte, nos vocabulários arcaicos, não existe ainda como conceito: fala-se dela como de um sono, de uma viagem, de um nascimento, de uma doença, de um acidente, de um malefício, de uma entrada para a morada dos antepassados”<sup>88</sup>.

A morte provisória, vivida pela *Bela Adormecida* em seu longo sono de cem anos, sugere o período de passividade e letargia que caracterizam a adolescência. É o ensimesmamento próprio do ser que vivencia seu processo de maturação. Somente quando está preparada, surge o príncipe fazendo-a renascer para a vida:

<sup>86</sup> BRUNEL. *Dicionário de Mitos literários*. p. 365

<sup>87</sup> GUIMARÃES. *Os Passarinhos da Figueira* in *Lendas e Fábulas do Brasil*. p. 54

<sup>88</sup> MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Portugal: Europa-América, 1970. p. 25

“A princesa estava tão bela em seu sono que não parecia humana. Uma luz irreal banhava o quarto. O príncipe se ajoelhou ao seu lado. Então, o encantamento se desfez, porque havia chegado a hora, e a princesa abriu os olhos. Sorriu um sorriso de sol e disse:  
- Até que enfim você chegou”<sup>89</sup>.

A ressurreição, por vezes, ocorre metamorfoseando o personagem. É o que acontece com *O Persistente Soldadinho de Chumbo*, conto de Hans Christian Andersen, em que o amor é convenientemente tematizado através do Soldadinho de Chumbo. Na qualidade de metal pesado, o chumbo simboliza a matéria impregnada de força espiritual. O metal, em contato com o calor do fogo, numa simbiose harmoniosa com o calor da paixão, transforma o soldadinho na sua própria essência – o coração:

“O soldadinho ficou de pé, todo iluminado, sentindo um terrível calor que lhe subia por dentro, mas não sabia se era fogo da lareira ou do amor que o consumia(...) No dia seguinte, quando a criada tirou as cinzas da lareira, ela o encontrou transformado num pequeno coração de chumbo”<sup>90</sup>.

Alguns tratados alquímicos medievais e renascentistas apontam o mito da *Fênix* como capaz de exprimir a unificação dos contrários, sugerida através da síntese céu / terra – representada pelo mito, quando o sol encontra o fogo no ninho de arômatas. A ave parece realizar a fusão do corpo com o espírito: sua encarnação lhe confere natureza animal, enquanto as asas lhe garantem o caráter espiritual.

---

<sup>89</sup> PERRAULT, Charles. *A Bela Adormecida e outros contos de Perrault*. (adaptação de Roseana Murray). Belo Horizonte: Ed. Lê, 1996. p. 36.

<sup>90</sup> ANDERSEN, Hans Christian. *O Persistente Soldadinho de Chumbo* (trad. Per Johns). Porto Alegre: Kuarup, 1994, p. 23 e 25.

Tal como ocorre com o mito da Fênix, é através do calor do fogo que acontece a transformação do soldadinho em coração, concedendo-lhe uma nova vida numa perfeita simbiose entre matéria e espírito.

A metamorfose em nome do amor é um tema recorrente na obra de Andersen. Em *A Pequena Sereia*, a protagonista busca a alma imortal dos humanos. Seu amor pelo príncipe a faz percorrer uma difícil trajetória, passando do fundo do mar à vida terrena, para, em seguida, transformar-se em filha do ar. Ela só conquistará a humanidade através do amor do príncipe, sugerindo que a vida eterna se obtém somente através do amor. A metamorfose é uma constante nesse conto, que apresenta uma sucessão de mudanças na aparência da pequena sereia. Esta, disposta a qualquer sacrifício pelo amor do príncipe, transforma-se em humana (fato que lhe custa a bela voz e fortes dores nos pés) e, não conseguindo desposar o seu amado, transforma-se em espuma (conforme havia previsto a feiticeira). No entanto, sua extrema capacidade de doação, sacrificando sua própria vida em benefício do amor do príncipe, a faz transformar-se em filha do ar, com possibilidade de obter finalmente sua alma imortal:

“Ainda uma vez olhou para o príncipe com seus olhos já quase sem brilho e logo atirou-se às águas, já sentindo como seus membros se desfaziam em espuma. (...) A pequena sereia não sentia a morte; via o sol brilhante e, acima dela, revolteavam centenas de lindos seres transparentes (...) Sem asas, balançavam-se no ar mercê de sua própria leveza. A pequena sereia viu que tinha um corpo como o deles e que se erguia mais e mais acima da espuma.

- Para onde vou? – ela disse. (...)

- Às filhas do ar. – responderam as outras. (...)

As filhas do ar também não possuem alma imortal, mas podem, elas mesmas, com boas ações, merecê-la. E a pequena sereia

levantou seus braços claros em direção ao sol de Deus e pela primeira vez sentiu que lágrimas lhe corriam pelas faces”<sup>91</sup>.

Em *A menina que pisou no pão*, a garota perversa evita sujar seus sapatos novos, pisando no pão que levaria para saciar a fome de sua pobre mãe. A menina, ao cometer o gesto, afunda na lama e vai parar na casa da mulher do brejo, um lugar horripilante, onde as pessoas são atormentadas – a representação simbólica do inferno (tanto pelo deslocamento vertical, quanto pelos horrores do ambiente, retratando uma visão punitiva) – lugar situado num plano inferior destinado às pessoas que se encontram num estágio espiritual igualmente inferior. Como castigo, é transformada em estátua de pedra, sofrendo grande infortúnio, até que uma criança na terra, lamentando sua sorte, chora comovida com sua história, o que desperta seu sincero arrependimento. Nesse instante, ocorre a segunda metamorfose, e a menina, deixando de ser estátua, transforma-se em pássaro, que, depois de renunciar alimentar-se de uma quantia de migalhas suficiente para fazer um pão, tal qual o que pisara, voa radiante em direção ao sol - representação simbólica do céu, na qual a luminosidade sugere o próprio Deus. Ocorre também nesse conto uma cadeia de metamorfoses que conduz a narrativa para o ápice – cujo céu é alusivo à altura, enfatizada pela luz do sol.

É visível, em *A menina que pisou o pão*, a intensa analogia com o mito da *Fênix* – a menina é transformada em pássaro – alusão direta à fabulosa *Fênix* – quando obtém virtudes espirituais e, redimindo-se do erro, vai ao encontro do sol, fonte da vida, como forma de ressurreição.

Eis a descrição poética do último parágrafo da narrativa, quando Andersen evidencia a segunda metamorfose da garota, ocasionada pela sua remissão:

---

<sup>91</sup> ANDERSEN, Hans Christian. *A Pequena Sereia* (trad. Per Johns). Porto Alegre: Kuarup, 1994, p. 25 e 26



“E, numa linda tarde de verão, as crianças na praia se espantaram vendo aquele grande pássaro branco que sumia no horizonte, na direção do sol poente. Era Betinha. Muitos julgaram que ela havia entrado no sol”<sup>92</sup>.

É interessante notar a trajetória ascendente e a simbologia de cores presentes em *A menina que pisou no pão* e *A pequena sereia*.

Em *A menina que pisou no pão*, a personagem protagonista passa por duas transformações (primeiro em estátua e logo depois em pássaro), sendo necessário, a princípio, uma descida, na qual temos a representação do inferno e, em seguida, sua ascendência ao céu, com uma sensível ênfase na luminosidade representada pelo amarelo do sol e o branco das penas do pássaro (o encontro com Deus).

A similitude com a pequena sereia é evidente. Essa passa também por duas transformações (de sereia a humana e de humana a espuma). A trajetória ascendente é visível, passando das profundezas do mar à vida na terra, chegando ao céu como filha do ar. A luminosidade também é ressaltada através do branco da espuma, das várias nuances de azul mencionadas ao longo do texto: o azul escuro das profundezas do mar; o azul claro dos olhos da pequena sereia; até o azul límpido do céu e o encontro com o “sol de Deus”, deixando patente a relação Deus / sol, bem como aludindo à cristandade peculiar à fabulosa Fênix – sua unicidade e beleza.

---

<sup>92</sup> ANDERSEN, Hans Christian. *A menina que pisou no pão* in *As melhores histórias de Andersen* (trad. Maria Clara Machado). Rio de Janeiro: Ediouro [s/d], p. 95

### 2.2.3. *As velhas fiandeiras tecem as narrativas*

As três Moiras (ou Parcas) da mitologia grega, assim como as Nornas da mitologia nórdica, distribuem os destinos dos mortais. Homero faz evoluir a figura da Moira única para a tríade de irmãs. Deusas de origem, tornam-se uma encarnação de mulher. Às fiandeiras divinas é delegado o poder de começar e de interromper a vida dos mortais, e a triplicidade está vinculada à técnica de fiação. As três mulheres aludem à concepção ternária do tempo e do espaço, ou seja, o fio se faz em três tempos (mediante três operações), e o corpo se movimenta em três atitudes diferentes, sugerindo a divisão ternária da técnica de fiar.

*As três fiandeiras* – conto do folclore alemão, recolhido pelos irmãos Grimm – ilustra, de modo exemplar, o ofício de fiar:

“A primeira puxava o fio e pisava o pedal da roca, a outra molhava o fio, e a terceira torcia-o e batia com o dedo na mesa, e cada vez que ela batia, caía no chão uma meada de linha da mais fina fiação”<sup>93</sup>.

A seqüência de três posturas necessárias ao processo de fiação concede ao mito das fiandeiras o caráter mágico-religioso atribuído ao número três. A natureza sagrada desse número parece remontar às estações do inverno, da primavera e do verão, que eram as únicas distinguidas pelos povos antigos. Foi reforçada com a crença religiosa nas três pessoas da Santíssima Trindade, e a psicanálise aponta o número três, freqüente nas narrativas tradicionais, como carregado de simbologia, favorecendo a identificação da criança com o conto. Bettelheim sugere o vínculo entre esse

<sup>93</sup> GRIMM. *As Três Fiandeiras* in *Os Contos de Grimm* (trad. Tatiana Belinky) p. 160.

número e a constelação familiar, posicionando a criança em relação aos pais – sua principal figura de apego:

“Estamos bem conscientes de que ‘um’ representa a nós mesmos em relação ao mundo, como sustenta a referência popular ao ‘Número um’. Dois significa um grupo de dois, um casal, como numa relação amorosa ou marital. (...) Na mente infantil, “dois” representa os pais, e ‘três’ vale pela criança em relação a seus pais, mas não em relação a seus irmãos. Esta é a razão pela qual, qualquer que seja a posição da criança dentro do grupo de irmãos, o número três se refere a ela mesma”<sup>94</sup>.

O lugar de destaque que os instrumentos de fiação ocupam na tradição popular denotam seu valor emblemático, presente em número significativo de narrativas folclóricas, inscrevendo a fiação no tempo como antiga atividade da mulher. Durante séculos, era a fabricação do fio uma das principais atividades femininas, da qual o homem encontrava-se excluído. Podemos dizer que o rito de iniciação da mulher consistia na prática da fiação, equivalente às provas de coragem e virilidade a que eram submetidos os jovens adolescentes:

“As fiandeiras, ao longo das vigílias em que se entregam à sua ocupação fora do alcance dos olhares masculinos, falam, evocam, cantam. São práticas que inquietam e fascinam. Fiando incessantemente, a fiandeira construiria para si a possibilidade de introduzir-se num outro mundo”<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> BETTELHEIM. *A psicanálise dos contos de fadas*. p. 134.

<sup>95</sup> BRUNEL. *Dicionário de Mitos Literários*. p. 375

Inúmeras são as narrativas tradicionais assinaladas pelo ofício de fiar, cabendo à heroína submeter-se às mais duras provações. Em *Rumpelstischen*, conto de origem alemã, um moleiro, para valorizar-se, diz que sua filha é capaz de fiar palha em ouro. O rei, sabedor disso, conduz a jovem a um aposento repleto de palha e ordena que esta esteja fiada em ouro até ao amanhecer. Tal prova se repete por mais duas vezes, apresentando à jovem quartos cada vez maiores. O rei adverte que, no caso de fracasso, a jovem deveria morrer, no entanto, se tivesse êxito, iria tomá-la como esposa:

“... o rei levou-a para um quatinho cheio de palha, entregou-lhe uma roda e uma bobina, dizendo:

- Agora, ponha-se a trabalhar. Se até amanhã cedo não tiver fiado toda esta palha em ouro, você morrerá! (...)
- Você vai fiar mais esta noite. Se puder repetir esta maravilha, quero que seja minha esposa”<sup>96</sup>.

É a abnegação e o ensimesmamento que conferem ao processo de fiação uma prova concreta de amadurecimento da mulher, atestando que aquela capaz de tecer, com paciência e resignação, o tecido que abrigará um corpo é também capaz de tecer um corpo em seu próprio ventre. A relação tecer um fio e tecer um filho está implícita na narrativa, e é sugerida ao leitor, quando o anãozinho, com poderes mágicos, propõe a troca de seu trabalho de fiar a palha em ouro pelo primeiro filho da moça, que ele prevê que será rainha:

“Quando a moça ficou sozinha, o anãozinho apareceu pela terceira vez e perguntou:

- O que você me dá, se ainda desta vez eu fiar a palha?

---

<sup>96</sup> GRIMM. *Rumpelstichen* in *Contos de Grimm. Vol II* (Trad. Heloísa Penteadó). p. 39 e 41.

- Eu não tenho mais nada ...
- Se é assim, prometa que me dará o seu primeiro filho, se você se tornar rainha”<sup>97</sup>.

O sacrifício que envolve o processo de fiar é apresentado também em *Dona Ôla*, conto do repertório alemão, que sublinha o gesto repetitivo e monótono peculiar à fiação, podendo até mesmo, devido à sobrecarga de trabalho, causar danos e sofrimentos:

“A pobre moça era obrigada a ir todas os dias para a rua, sentar-se na beira de um poço e fiar até que seus dedos sangrassem”<sup>98</sup>.

A fiação, como atividade intimista, introspectiva, que sugere isolamento e conduz necessariamente à reflexão, está presente em *A Moura* – conto cantado recolhido por Silvio Romero, incluso na coletânea *Cantos Populares do Brasil*. *A Moura* (variante de moira), personagem-eixo da canção cumulativa, recupera a função das Deusas-fiandeiras, incansáveis no ofício de fiar:

“Estava a moura  
Em seu lugar  
Foi a mosca  
Lhe fazer mal;  
A mosca na moura,  
A moura fiava;  
Coitada da moura  
Que tudo a ia  
Inquietar!... ”<sup>99</sup>.

<sup>97</sup> GRIMM. Op. Cit. p. 41

<sup>98</sup> GRIMM. *Dona Ôla* in *Cantos de Grimm* (trad. Tatiana Belinky). p. 35

<sup>99</sup> ROMERO, Silvio. *A Moura* in *Cantos Populares do Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. p. 167.

No repertório de narrativas tradicionais, o ato de fiar simboliza a espera paciente, condição indispensável à mulher, que carregará por nove meses um filho no ventre. É esse seu rito de iniciação. A *fição* e a *união* matrimonial estão, portanto, quase sempre atreladas. O ato de fiar é a estratégia feminina utilizada, por excelência, para demonstrar ao ser amado habilidades e poderes incomparáveis. *A rainha e as irmãs* – conto da tradição popular compilado por Câmara Cascudo, ilustra oportunamente esse fato:

“Vai a mais velha (*das irmãs*) e diz assim:

- Se eu casasse com o rei, fazia para ele uma camisa que cabia na palma da mão e vestindo o cobria todo.

A do meio respondeu:

- Pois se eu casasse com o rei, tecia e bordava uma camisa que cabia dentro de um ovo de pomba, e aberta forrava uma cama.

A terceira disse:

- Eu tenho outra opinião. Se eu casasse com o rei, teria três filhos, dois meninos e uma menina, todos com uma estrela de ouro no meio da testa”<sup>100</sup>.

Temos nesse conto o motivo recorrente que sublinha a relação tecer um fio / tecer um filho, sugerindo ser uma habilidade decorrência da outra. A narrativa prossegue com o casamento da mais nova com o rei, pois é a habilidade de tecer o filho que de fato interessa ao soberano, colocando o ato de fiar como processo preparatório para uma união harmoniosa. A fecundidade e fertilidade corporificadas através da fiandeira nos remetem à expressão popular: “mulher em trabalho de parto”, que se conclui com o

---

<sup>100</sup> CASCUDO, Câmara. *A rainha e as irmãs* in *Contos Tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro [s/d] p. 71

corte do cordão umbilical – o nascimento tem início com o corte do fio que une o filho à mãe. Antes de tecer o filho, cabe à moça tecer o fio que a levará ao seu amado. O fio aproxima, unifica, revela caminhos, construindo pontes para o amor e convertendo-se em símbolo de dualidade.

Rapunzel, aprisionada na torre pela bruxa, tece com os cabelos a trança que, escalada pelo príncipe, torna possível o encontro entre os jovens. É o fio tecido com os próprios cabelos que propicia a união do casal:

“No dia seguinte, quando escureceu, ele (*o príncipe*) se aproximou da torre e, bem debaixo da janelinha, gritou:

- Rapunzel, Rapunzel! Joga abaixo tuas tranças!

Imediatamente as tranças caíram pela janela abaixo, e ele subiu”<sup>101</sup>.

Em *O fuso, a lançadeira e a agulha*, após a morte de sua madrinha (mãe substituta), uma jovem recebe como herança os utensílios utilizados no processo de fiação: o fuso, a lançadeira e a agulha que, sendo objetos mágicos, facilitam, sobremaneira, o encontro da moça com o seu amado:

“De repente veio-lhe à memória um versinho que a velha costumava dizer enquanto fiava e pôs-se a cantarolar:

- Fuso, fuso sai por aí.

E me traz o meu noivo aqui.

No mesmo instante o fuso lhe saltou da mão e saiu pela porta. E quando a moça, assombrada, levantou-se para ver o que havia sido dele, viu-o dançando, alegremente, pelo campo, deixando atrás de si um brilhante fio dourado. (...)

Mal a agulha havia dado o último ponto, a moça viu, pela janela, as plumas brancas do chapéu do príncipe; o jovem voltava, seguindo o fio dourado do fuso. (...) O príncipe beijou-a e depois a fez

<sup>101</sup> GRIMM. *Rapunzel* in *Contos de Grimm*. (trad. Maria Heloísa Penteado). p. 92 e 93

montar na garupa do seu cavalo, levando-a para o palácio real. (...) O fuso, a lançadeira e a agulha foram guardados na câmara do tesouro e ali conservados com grandes honrarias”<sup>102</sup>.

Por possuir poderes mágicos, os instrumentos de fiar tecem, quase que de forma independente, o fio dourado que levará o príncipe até a jovem. Tais instrumentos recebem o reconhecimento e a honraria do casal, conforme nos apresenta o final da narrativa que menciona os referidos utensílios guardados como peças de extremo valor: na câmara do tesouro.

Na mitologia grega, é a deusa Ariadne que, movida por intensa paixão, entrega a Teseu um novelo de fio que, desenrolado, indicará o caminho de volta, possibilitando que o jovem saia com vida do labirinto, escapando do terrível Minotauro. Ariadne, desde a infância, dedicava-se ao brinquedo dos fios, pois “costumava fazer suas bonecas gesticularem com a ajuda do fio. Na ponta do fio de Ariadne, Teseu é um joguete que ela refabrica e de cujos gestos ela tem o comando”<sup>103</sup>.

O fio que tem função de unir, prender, é também capaz de libertar, o que permite, por vezes, um contraponto paradoxal – se é através do fio que Teseu consegue salvar-se das garras do Minotauro, é esse mesmo fio que o leva para os braços de Ariadne. O fio cumpre, portanto, uma dupla função: libertar e prender.

O desfiar requer tanta paciência quanto o fiar. O eterno recomeço é a escolha de Penélope, que fia durante o dia e desfia durante a noite, procurando, desse modo, acalmar seus pretendentes, enquanto aguarda esperançosa o retorno do marido.

---

<sup>102</sup> GRIMM. *O fuso, a agulha e a lançadeira* in *Contos de Grimm vol II* (trad. Stella Attenbard e Mário Quintana). Porto Alegre: Ed. Globo, 1970. p. 258, 259 e 260.

<sup>103</sup> BRUNEL. *Dicionário de Mitos Literários*. p. 379.



A escolha de um ambiente isolado e tranqüilo, auxiliado, muitas vezes, pela calada da noite, parece ser um aspecto recorrente nos contos que sublinham a atividade de fiar. Em *Rumpelstichen*, é trancada em um quarto, durante a noite, que a jovem filha do moleiro fia a palha em ouro; a dedicada Penélope utiliza o mesmo espaço (um quarto) e o mesmo tempo (a noite), para desfiar a mortalha destinada ao corpo do velho Laertes. Penélope, como fiandeira às avessas, mantém o mesmo encanto e paciência peculiar aos que se dedicam à arte de fiar.

No conto *As três fiandeiras*, a moça é levada ao castelo da rainha que a obriga a fiar todo o linho contido em três quartos, como condição para que a jovem case-se com seu filho:

“Quando chegaram ao castelo, ele levou a moça para três quartos que estavam cheios do mais belo linho, de alto a baixo.

- Agora, fia-me este linho, disse ela, - e quando terminares, terás o meu filho mais velho por esposo. Mesmo que sejas pobre, eu não me importo: a tua valente diligência é dote suficiente”<sup>104</sup>.

Temos novamente o motivo “quarto” (o ambiente fechado) e o objetivo de demonstrar, através da habilidade de fiar, maturidade para o casamento, conferindo à fiação caráter iniciático. Nos contos e lendas, as heroínas fiam seus próprios destinos, dando preferência ao cair da noite e à tardinha, quase sempre sozinhas trancadas em um quarto, velando rebanhos ou junto ao fogo. Na quietude do espaço e do tempo, a fiandeira ordena e harmoniza os fios, operando ordem e harmonia em sua vida. É uma figura similar à da contadora de histórias que ilustra a capa do original de Charles Perrault – *Contes de ma Mère l’Oye*: a velha contadora de história que, enquanto tece os fios de seu linho, tece também os fios da história narrada

---

<sup>104</sup> GRIMM. *As três fiandeiras* in *Os Contos de Grimm*. (trad. Tatiana Belinky). p. 158 e 159.

sob o olhar atento das crianças, sugerindo que a mulher tece o filho no ventre, tece o agasalho para o seu corpo e tece sua alma através dos contos infantis.

Concluindo a primeira parte do nosso estudo, temos, através dos contos que apresentam clara ressonância dos mitos e através das considerações tecidas entre as linguagens mítica e musical, uma teia de idéias que serão desenvolvidas no decorrer do capítulo seguinte.

## Tema com variações

*“A linguagem do canto precedeu a  
linguagem das línguas”*

Pascal Quignard

### 3. Tema: *O orfismo na literatura infantil*

O termo orfismo é empregado, por vezes, para definir uma religião<sup>105</sup> surgida na Grécia antiga, que tem Orfeu como fundador mítico. Situada entre as religiões de cunho popular (jamais oficial), não obstante, apresenta-se como uma religião completa, apoiada em princípios que envolvem dogmas e rituais litúrgicos, cuja linha espiritualista adota o dualismo alma e corpo, a preexistência e sobrevivência da alma, além do desejo de salvação e purificação – aspectos que, aliás, denotam clara afinidade com o cristianismo.

Há também outras acepções para a palavra orfismo, que é utilizada como sinônimo de ocultismo, esoterismo e comunicação com mundos paralelos.

É através do poder de seu canto e da especial habilidade em tocar sua lira, que Orfeu vence os maiores obstáculos apresentados no percurso rumo ao Hades, na tentativa de trazer sua amada Eurídice de volta à vida. Orfeu é, portanto, um herói da paz, que troca a arma pela lira. É empunhando seu instrumento musical e entoando sublimes melodias que trava sua batalha contra as forças do inferno nas obscuras regiões subterrâneas. Desse modo, temos no mito de Orfeu uma clara evidência de suas qualidades musicais, o que o torna um músico herói ou um herói músico. Tendo em vista tais considerações é que a palavra orfismo será aqui empregada para designar a presença da música (traço tão peculiar a Orfeu) nas narrativas selecionadas para estudo. O vínculo estabelecido entre o herói mítico Orfeu e a música foi de tal forma assimilado, que levou o expoente máximo da música erudita brasileira – Heitor Villa-Lobos – a denominar Canto Orfeônico seu

---

<sup>105</sup> Cf. TRINGALI, Dante. *O Orfismo*. In: *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos* (organização Sílvia Maria S. Carvalho. São Paulo: Ed. UNESP, 1990 p.15 – 23.

ambicioso projeto de propiciar, através do canto, uma educação musical às crianças brasileiras.

Orfeu partilha, de modo significativo, da natureza imortal do mito, e não é apenas na literatura que o tema órfico é recorrente. De Virgílio a Jean Anouilh, passando por nomes como Victor Hugo, Nerval, Leconte de Lisle, Banville, Ballanche, Claudio Monteverdi e Alessandro Striggio, Glück e Ranieri de Calzabidi, Crémieux e Offenbach, Liszt, Paul Valéry, Gide, Cocteau, Apollinaire, Pierre Jean Jouve, Victor Ségalen e Pierre Emmanuel e Vinicius de Moraes o mito de Orfeu assumiu o rosto e a identidade de inúmeras manifestações artísticas. Através dos mais diversos gêneros, a exemplo da epopéia, do teatro, da ópera, do poema sinfônico, da poesia e do cinema, o tema órfico se faz presente, constituindo um dos mais importantes arquétipos míticos.

No campo da música, particularmente, o mito de Orfeu é explorado, destacando as qualidades musicais do herói através dos mais variados instrumentos – uma excelente oportunidade para o desempenho dos músicos que exibem suas *performances*. Na ópera bufa de Hector Crémieux e Jacques Offenbach – *Orfeu nos Infernos* (1858: 1ª versão, 1874: 2ª versão) – o protagonista é exuberante em seu violino. Já no poema sinfônico de Liszt – *Orfeu* (1853) – o herói é sugerido através de uma harpa. Em *Orpheus descending* (1957), Tennessee Williams o mostra, tocando uma guitarra de 12 cordas. Não importando o instrumento escolhido, Orfeu o tocará com maestria, sempre exaltando o poder mágico da música.

O mito de Orfeu tece a ponte entre os dois mundos (o terreno e o sobrenatural), abrindo a porta para o desconhecido. Cabe à música esta comunicação supra-humana ou supra-espécies (visto que os pássaros e até mesmo as plantas tangidas pelo vento produzem e parecem reagir a sons melódiosos).

Antes de conhecerem quaisquer instrumentos musicais, os caçadores primitivos têm no canto o veículo privilegiado de comunicação com o invisível. Essa capacidade de comunicação inerente à arte dos sons, concede à mesma poderes incalculáveis. Nos dias atuais, pajés e curandeiros das comunidades indígenas continuam utilizando a música como via de acesso para comunicar-se com deuses e espíritos, na busca de soluções para suas dificuldades e cura para as enfermidades de seu povo. É na ação mágica ou terapêutica da música que o mito em questão assume maior expressividade nas diversas manifestações artísticas, e isso ocorre de forma particular na literatura infantil, como veremos a seguir.

A fusão da magia e da terapia é uma prática ocorrida desde tempos imemoráveis, quando a cura muitas vezes era atribuída às crenças mágicas, associando magia e terapia à religião, segundo opinião de Clotilde Leinig:

“Em virtude das experiências sobrenaturais estarem profundamente vinculadas às crenças mágicas, a cura se uniu intimamente à religião. Com isso a psicoterapia também fundamentou-se nas crenças primitivas, mágicas orientais e ocidentais”<sup>106</sup>.

A musicoterapia, recente como ciência, porém, praticada desde os tempos mais remotos, tem origem na mitologia, tomando como modelo Orfeu, o qual utiliza a música para amansar a fúria do inferno. Inúmeros relatos históricos apontam o poder curativo e restaurador da música: os feiticeiros curam doentes, responsabilizando algumas melodias pelo efeito anestésico; David ao som da harpa aplaca o furor psicopata de Saul; Nero, outro psicopata, encontra momentos de brandura, quando maneja sua lira; Farinelli faz uso da música como paliativo para a melancolia de Felipe V;

---

<sup>106</sup> LEINIG, Clotilde Espinola. *Tratado de musicoterapia*. São Paulo: Setta, 1977. p.13-14.

mais recentemente, Hitler utiliza a música arrojada de Wagner como estimulante para seus terríveis empreendimentos.

Em seu minucioso estudo sobre Orfeu, Edouard Schuré enfatiza a dimensão atribuída ao canto do herói mítico, que aglutina em suas melodias funções vitais:

“Herdeiros dos deuses, ele jura cantar até o fim de seus dias. Cantar para fazer viver o que parecia morto. Para aliviar a miséria dos homens e romper a indiferença das coisas. Para domar o impulso das feras e acalentar a esperança de liberdade”<sup>107</sup>.

Conforme sublinha Schuré, o canto de Orfeu tem poderes de repercussão plena, atingindo todas as dimensões do ser humano, sendo capaz de exterminar os males, estimular sentimentos animosos, aplacar fúrias e até mesmo ressuscitar os mortos.

Excetuando o poder de ressurreição, a musicoterapia confirma a vasta amplitude do efeito sonoro sobre o ser humano, como atesta a musicoterapeuta Ana Léa Baranov: “Musicoterapia é a utilização da música no sentido de alcançar necessidades físicas, emocionais, mentais, sociais e cognitivas”<sup>108</sup>.

Reconhecemos em Platão e Aristóteles os precursores da Musicoterapia. Em *A República*<sup>109</sup>, Platão aconselha a música para manter a saúde da mente e do corpo e para vencer as angústias fóbicas. Aristóteles, por sua vez, descreve em sua *Arte Poética*<sup>110</sup>, os efeitos benéficos da música

<sup>107</sup> SCHURÉ, Edouard. *Orfeu* (nº 6 da col. “Os grandes iniciados”). São Paulo: Ed. Martin Claret. 1987. p. 96.

<sup>108</sup> BARANOV, Ana Léa Von. *Musicoterapia – uma visão geral*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1999, p.5.

<sup>109</sup> Cf. PLATÃO. *A República*. Portugal: Publicações Europa-América, 1975. p.92-109

<sup>110</sup> Cf. ARISTÓTELES, LONGINO, HORÁCIO. *Arte Poética* in *A Poética Clássica*. 7ª ed. São Paulo, Cultrix, 1997. p. 24

para eliminar emoções desagradáveis, bem como provocar a catarse das emoções.

Lévi-Strauss também observa e evidencia as possibilidades extraordinárias da música, capaz de despertar reações sobre as áreas vitais do ser humano – a cognitiva, a emocional e a social:

“... Assim se explica o poder extraordinário que possui a música de agir simultaneamente sobre o espírito e sobre os sentimentos, de mover ao mesmo tempo as idéias e as emoções, de fundi-las numa corrente em que elas deixam de existir lado a lado, a não ser como testemunha e como respondentes”<sup>111</sup>.

Essa vasta dimensão de que a música é possuidora está também presente no mito, conforme menciona Lévi-Strauss em um dos vários paralelismos traçado, confrontando música e mito: “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’.”<sup>112</sup>

O amplo efeito e os inúmeros benefícios atribuídos por Lévi-Strauss à música e ao mito vêm sendo constatados por professores dedicados à educação musical, bem como por estudiosos debruçados na escrita de textos infantis, observando a reação das crianças frente a estes. Tais profissionais, endossando a opinião de Lévi-Strauss, concluíram que a prática musical (ativa ou passiva) assim como a leitura ou audição de textos infantis, age positivamente na formação da criança, intervindo nas áreas fundamentais do ser humano, ou seja, na atividade, na inteligência e na afetividade.

---

<sup>111</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Cru e o Cozido*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 35

<sup>112</sup> Op. Cit. p.25



Edgar Willems, pedagogo suíço dedicado à educação musical infantil, em sua obra, *As bases psicológicas da educação musical*, afirma que a música favorece o impulso da vida interior e apela para as principais faculdades humanas, relacionando tais faculdades aos elementos constituintes do discurso musical:

“Ao falar da natureza da música, pensamos, primeiro que tudo, nos três elementos fundamentais da música: ritmo, melodia e harmonia. Este triplo aspecto da música, cujo acesso é fácil na prática diária, permite-nos estabelecer paralelos comprovativos com a natureza humana, pois estes três elementos, nos seus momentos característicos, são respectivamente tributários da vida fisiológica, afetiva e mental”<sup>113</sup> (grifos meus).

Segundo Willems, o ritmo é fisiológico, e, sendo um elemento de vida, sua origem se encontra no próprio ser vivo. Platão<sup>114</sup> refere-se ao ritmo, lembrando que ele existe no vôo de uma ave, na pulsação das artérias, no passo do dançarino, nos períodos de um discurso. A melodia, por sua vez, está vinculada à afetividade. São as relações sonoras, estabelecidas através de intervalos sucessivos, que sugerem o caráter da peça e sua expressividade. A harmonia, que compreende a leitura vertical (como nos aponta Lévi-Strauss), o que implica simultaneidade de sons, articula o aspecto físico, sensorial do som imposto pelo ritmo, aos intervalos melódicos que dão expressividade à peça, sublinhando o caráter afetivo da mesma. Essa conjugação entre ritmo e melodia, contidos na harmonia, concede à mesma a função de síntese. Como toda síntese possibilita análise, temos na harmonia, portanto, elementos de ordem mental.

---

<sup>113</sup> WILLEMS, Edgar. *As bases psicológicas da educação musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970. p. 15.

<sup>114</sup> Apud. WILLEMS, Op. Cit. p. 33

Em perfeita consonância com esse triplo pilar, que fundamenta as bases psicológicas da educação musical, vinculando o ritmo ao aspecto fisiológico do ser humano, a melodia à afetividade e a harmonia ao cognitivo, Maria Antonieta Antunes Cunha posiciona-se de modo equivalente no que tange à literatura infantil:

“A literatura infantil influi e quer influir em todos os aspectos da educação do aluno. Assim, nas três áreas vitais do homem (atividade, inteligência e afetividade) em que educação deve promover mudanças de comportamento, a literatura infantil tem meios de atuar”<sup>115</sup> (grifo meu).

É evidente o paralelismo entre as opiniões nesses estudiosos, considerando as peculiaridades de cada área – Willems como educador musical e Maria Antonieta Cunha como educadora, escritora e estudiosa de Literatura Infantil.

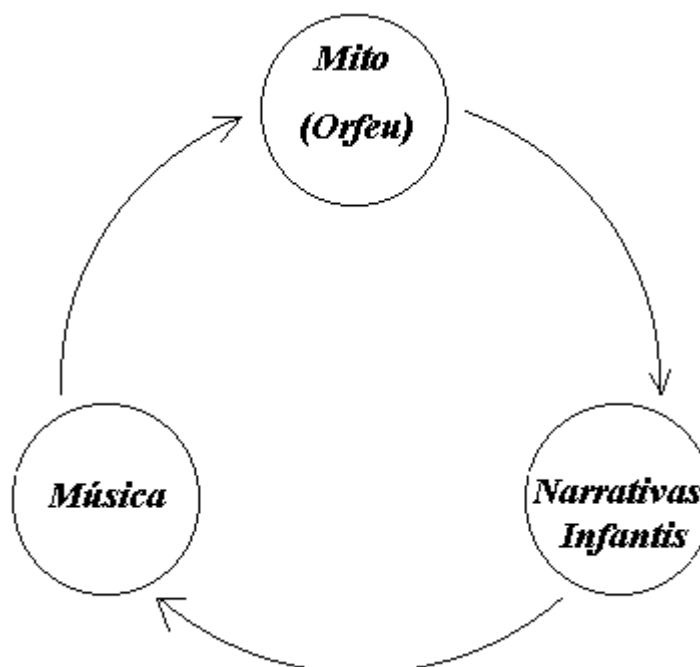
Podemos apontar as idéias lévi-straussianas como eixo para a costura tecida entre a ampla significação atribuída à música, bem como à literatura infantil. Convém lembrar a afirmação de Lévi-Strauss de que “o que a música e a mitologia acionam naqueles que as escutam são estruturas mentais comuns”<sup>116</sup>. Sendo as narrativas infantis uma derivação mitológica, são as mesmas possuidoras de tais estruturas.

---

<sup>115</sup> CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Como Ensinar Literatura Infantil*. 3ª ed. São Paulo: Ed. Discubra, 1974, p. 45.

<sup>116</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Cru e o Cozido*. p. 34.

Uma vez estabelecida essa rede, conectando *mito-narrativas infantis-música*, pretendemos focalizar, de modo especial, o mito de Orfeu, por tratar-se de um mito que evidencia a função primordial da música, esboçando, portanto, um movimento cíclico, onde *mito* resulta em *narrativa infantil*, que destaca a presença da *música*, cujo maior modelo é o *mito de Orfeu*.



Podemos constatar em um *corpus* de cem narrativas, onde a música se encontra presente, que esta é sempre valorizada nos textos infantis, cabendo ao instrumentista ou cantor, quase sempre, o papel de protagonista.

É através da música que o herói vence obstáculos, o mal é denunciado, revelações delicadas são feitas, tarefas árduas são amenizadas, longas esperas tornam-se menos enfadonhas, textos extensos e palavras difíceis são memorizados. A música parece impor-se como solução para os inúmeros empecilhos do percurso narrativo. Quando não soluciona por si os obstáculos, facilita o desempenho do personagem, que busca o final feliz.

Com o intento de tornar nossa análise mais objetiva, o *corpus* selecionado é distribuído em categorias. Através desse procedimento,

evitamos constantes repetições, agrupando, por similitude, os textos submetidos ao estudo. Eis as categorias abaixo relacionadas:

1. O dom do canto e o encantamento (*a música como meio de sedução*): através do poder encantatório da música, personagens são seduzidos. O canto é usado como isca, com o intento de atrair, o que justifica o próprio termo “encantamento”, ou seja, aquele que se entregou ao efeito do canto.
2. “Quem canta seus males espanta” (*a música como meio de exorcismo*): o provérbio popular ilustra perfeitamente a função do canto abordada nessa categoria, que concede à voz cantada o dom de afugentar os maus espíritos.
3. Os tons atenuantes – quando a canção facilita a ação (*a música como instrumento amenizador*): através da música, personagens atenuam tarefas exaustivas, longas esperas, afogam mágoas e tecem soluções.
4. Soluções sonoras para os hiatos da memória (*a música como estratégia de memorização*): as narrativas agrupadas nessa categoria utilizam o canto como veículo facilitador da memória, tendo em vista os recursos sonoros de que dispõe uma melodia.
5. Tecendo pontes entre mundos paralelos (*a música como meio de comunicação com o invisível*): Inúmeras narrativas focalizam a música como forma de estabelecer contato com outros mundos, ou ainda com seres de outras espécies, o que faz da música uma linguagem singular, de infinitas possibilidades.
6. Revelações melódicas – linguagem que transcende todas as línguas (*a música como meio facilitador da comunicação*): as narrativas inclusas nessa categoria apresentam personagens que utilizam o discurso melódico para advertir contra prováveis perigos, para

declarar verdades, ou ainda, como manifestação de estados de espírito – da tristeza avassaladora à alegria contagiante.

7. A primazia da música no contexto social (*a música como privilégio dentro de um grupo social*): a música concede poderes aos personagens que possuem o dom do canto ou o domínio de um instrumento musical, passando a ocupar posições privilegiadas dentro de seu grupo.

Através da ampla lista de narrativas que compõem as diversas categorias, constataremos que as mesmas revelam com nitidez ressonâncias do mito de Orfeu, destacando relações e parentescos, além de sublinhar razões, que levam as crianças à profunda identificação com essas narrativas.

### 3.1. Varição 1: O dom do canto e o encantamento (a música como meio de sedução)

“Como é poderoso seu som mágico”

Mozart (trecho de *A Flauta Mágica*)

A música traz consigo um elemento mágico capaz de cativar, seduzir e curar. Tem a mesma o poder de afastar tristezas, espantar os maus espíritos, encantar líderes e nações, comover e acalmar, despertar o passado e transformar o presente com o olhar voltado para o futuro. Paul Valéry, em seu diálogo, *Eupalinos*<sup>117</sup>, nos fala de como nos tornamos presas fáceis da enfeitiçante “presença geral da música”. A música evoca um padrão organizado de respostas, daí sua valorização desde tempos imemoráveis, tendo caráter funcional nas sociedades primitivas.

De cunho popular, as narrativas folclóricas adotadas pelas crianças, com frequência, evidenciam a posição de destaque da música, que vem atravessando fronteiras e eternizando-se no tempo. Assim é que Charles Perrault, ao escrever *Contos de Mamã Gansa* (1697), inclui a música como um dos dons atribuídos pelas fadas benfazejas à princesa Aurora, no conto *A Bela Adormecida*:

“Logo começaram as fadas a conceder dons à princesa. A mais moça lhe concedeu o dom de ser a mais bela moça do mundo inteiro; a segunda, que fosse inteligente como um anjo; a terceira, que tivesse uma graça admirável em tudo quanto fizesse; a quarta que dançasse perfeitamente bem; a quinta, que cantasse como um

<sup>117</sup> Cf. Apud. MERQUIOR, José Guilherme. *De Praga a Paris*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. p.102

rouxinol; e a última, que tocasse com a maior perfeição toda espécie de instrumentos. Chegando a vez da fada velha, esta, sacudindo a cabeça, mais de raiva que de velhice, jurou que a princesa feriria a mão com um fuso e disse haveria de morrer”<sup>118</sup> (grifos meus).

Das seis dádivas concedidas à princesinha, três delas são de natureza musical, uma vez que a dança é a corporificação do som – dançar é desenhar a música com o corpo. Além da dança e da própria “graça admirável”, que implica gestos harmoniosos, a princesa é presenteada com o dom do canto e a habilidade de executar com maestria diversos instrumentos musicais. Há, portanto, um peso significativo nas atribuições relativas à música concedidas à Aurora.

Dentre os dons recebidos pela princesa, o canto merece especial destaque por ser um instrumento vivo. Voz é respiração, respiração é vida, portanto, o som da voz é a respiração audível. A força do canto não está nas palavras e, sim, no poder psicológico que emana da voz. É o que sugere o músico oriental Haznat Inayat Khan, quando afirma: “Muitos não dependem tanto das palavras, como da voz que as profere. Isto demonstra que o desenvolvimento psicológico é expresso ao falarmos e, mais especialmente, ao cantarmos”<sup>119</sup>.

A atração exercida pelo canto é particularmente enfatizada no mito da sereia. Na rapsódia XII da *Odisséia*<sup>120</sup>, Ulisses é amarrado ao mastro de sua nau, para que possa ouvir ileso o mavioso canto da sereia Circe, que o adverte do perigo de seu canto, visto que este atrai e conduz à morte todos

---

<sup>118</sup> PERRAULT, Charles. *A bela adormecida no bosque e outras histórias*. São Paulo; Ed. do Brasil, [s/d], p. 12.

<sup>119</sup> KHAN, H. Inayat. *Música*. Porto Alegre: Fundação Educacional e Editorial Universalista, 1978, p. 83.

<sup>120</sup> Cf. HOMERO, *Odisséia*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 115

aqueles que o ouvem. Os companheiros de Ulisses utilizam tampões de cera em seus ouvidos, como proteção à fascinante melodia.

Em suas *Lendas Brasileiras*, Câmara Cascudo registra uma figura mítica de total equivalência com a sereia – a Iara: “Ela canta e ele ouve; mas, comovido foge repetindo: - ‘É bela, porém é a morte ... é a Iara’”<sup>121</sup> A Iara, a exemplo da sereia, é metade mulher, metade peixe. Sua metade superior – sendo mulher – permite-lhe cantar magistralmente, atraindo marujos e viajantes. Sua metade inferior – sendo peixe – faz da Sereia (ou Iara) um ser frio, incapaz de copular, levando a termo sua conquista. Seu prazer consiste na sedução através do canto. Uma vez seduzido, o “parceiro” é morto, pois perde sua função, dada a impossibilidade de um enlace amoroso.

Em *Mitos e Lendas do Brasil*, Theobaldo Miranda Santos nos apresenta *O mistério do Boto* – em que ocorreu uma clara inversão quanto à posição dos personagens feminino e masculino, representados pelo Boto e pela Sereia. Temos, na figura do Boto, o elemento masculino que canta para seduzir as donzelas, que dos rios ou igarapés se aproximam, contrapondo-se à figura feminina da Sereia, que canta para seduzir os moços. *O mistério do Boto* trata, portanto, de um mito da região amazônica, cujo paralelismo com o da Sereia ou o da Iara é visível:

“Quando descobre uma índia jovem e bonita, transforma-se logo num belo rapaz e procura dela se aproximar.  
Para isso entoa lindas canções. As índias não resistem ao seu canto maravilhoso e acompanham o boto que as arrasta para o fundo dos rios”<sup>122</sup>.

<sup>121</sup> CASCUDO, Câmara. *A Lenda da Iara* in *Lendas Brasileiras*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, [s/d], p. 11

<sup>122</sup> SANTOS, Theobaldo Miranda. *O mistério do Boto* in *Lendas e Mitos do Brasil*. 11ª ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1991, p.17



É a ação de cantar que estabelece a similitude entre as narrativas, pois para ambos, Boto ou Sereia, cabe ao encanto da voz a incumbência de atrair a presa, o que faz do canto um instrumento de grande poder. Eis porque em *A pequena Sereia*, do dinamarquês Hans Christian Andersen, é da voz da sereia que a bruxa deseja apossar-se, devendo em troca conceder-lhe duas pernas no lugar da cauda:

“Já sei o que você quer, menina – lhe disse a bruxa. (...) Eu lhe troco a cauda por duas pernas, se você me der sua voz. Aceita?

- Aceito, Bruxa do mar. Ainda terei minha beleza e bondade para conquistar o príncipe e também meu grande amor por ele. (...) Aceito ficar muda para sempre”<sup>123</sup>.

Os caçadores paleolíticos enganavam, de maneira mimética, os animais que caçavam. O canto artificial utilizado para atrair os pássaros, chama-se chamariz. Esse consiste num “chamado falso”, em que a presa é atraída por julgar ir ao encontro de um ser de sua espécie.

O mito da Sereia (e seus derivados) é uma revanche dos pássaros sobre os chamarizes que os tornam vítimas do seu próprio canto. Diz Pascal Guignard: “Foi assim que a música, numa segunda etapa, tornou-se um canto que atrai os deuses para perto dos homens, após ter atraído os pássaros para perto dos caçadores”<sup>124</sup>. Trata-se da mesma função.

A relação pássaro / homem é focalizada numa atração inversa, em algumas narrativas que compõem nosso repertório folclórico. A exemplo da lenda da Sereia, a da Carimbamba<sup>125</sup>, que situa geograficamente a lagoa do

<sup>123</sup> ANDERSEN, H. Christian. *A pequena sereia* in *As melhores histórias de Andersen*. (Tradução Maria Clara Machado). Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d], p.51.

<sup>124</sup> QUIGNARD, Pascal. *Ódio à Música*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 101.

<sup>125</sup> Cf. DRUMMOND, Elvira. *A Lenda da Carimbamba*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2000.

Opaia em Fortaleza, Ceará, nos fala de um pássaro que com seu canto atrai as moças para o fundo da lagoa.

Henriqueta Lisboa registra, em sua coletânea *Literatura Oral para Infância e Juventude*, o conto “*O Beija-flor*”, que apresenta grande parentesco com a lenda da Carimbamba. Nesse conto, o delicado Beija-flor põe-se na fonte a cantar, atraindo todos que lá iam apanhar água. No entanto, seu intento era um alvo em particular – a moça bonita que morava nos arredores:

“Foram todas as escravas e escravos, grandes e pequenos, ficando todos na fonte, de boca aberta escutando o beija-flor cantar. (...) Vendo a moça que a panela estava esturricada, apanhou um xale, embrulhou-se toda e desceu o caminho da fonte. Quando foi chegando, que o beija-flor foi avistando-a, voou-lhe em cima, agarrou-a e, num abrir e fechar d’olhos, desapareceu com ela”<sup>126</sup>.

Constatamos que, em *O Beija-flor*, assim como as demais narrativas confrontadas, há o intuito de atrair a presa para um suposto acasalamento, visto que a sedução ocorre sempre entre seres de sexo oposto. Tal fato é notório em *A sapa casada* – conto do folclore alemão, coletado pelos irmãos Grimm, onde o moço, atraído por mavioso canto, promete casar-se com a dona de tão bela voz. Só então surge de dentro da lagoa uma sapa asquerosa que exige do moço o cumprimento de sua promessa:

“- ‘Palavra de honra que me casaria com a dona de tão linda voz, se pudesse vê-la, ainda que fosse uma sapa desta lagoa’.

- ‘Pois é uma sapa que estava cantando’, falou ela. ‘O Senhor é um moço sério, e tem que cumprir a sua palavra.’”<sup>127</sup>.

<sup>126</sup> LISBOA, Henriqueta. *O Beija-flor* in *Literatura Oral para a Infância e Juventude*. São Paulo: Cultrix, 1968, p. 132.

<sup>127</sup> PIMENTEL, Figueiredo. *A sapa casada* in *Histórias da Avozinha*. Rio de Janeiro: Ed. Científica, 1962, p. 288.

A versão apresentada – retirada da fonte de Figueiredo Pimentel e também compilada com o mesmo título por Silvio Romero em *Contos Populares do Brasil* – tem seu motivo principal (atração do moço pelo canto da sapa), recorrente em *A Princesa Jia* do repertório de Câmara Cascudo em *Contos Tradicionais do Brasil* e a inversão do motivo (sapo que seduz a moça) em *O Príncipe-sapo*, pertencente à coletânea dos irmãos Grimm.

A atração através do canto tenciona, por vezes, desfazer um encantamento, voltando o personagem a sua forma original (como ocorre na maioria dos contos, onde aparece a figura do sapo ou sapa), resultando por fim na união feliz do casal. Assim, o conto se revela paradoxal – encanta o outro para desencantar a si próprio.

A ambigüidade transparece em outras circunstâncias, concedendo ao canto a dupla função de adormecer e despertar. Em *Um olho, dois olhos, três olhos* – conto registrado pelos irmãos Grimm – a enteada Dois-Olhos, para fazer uso dos presentes doados por uma cabra – animal de poderes mágicos – necessita adormecer suas irmãs postiças, evitando que estas percebam que ela é possuidora de tão valioso animal:

“- Venha, Um-Olho, vamos sentar que eu canto uma canção para você. (...)”

Dois-Olhos ficou cantando:

- Um-Olho está acordada?
- Um-Olho está dormindo? (...)

Um-Olho acabou fechando seu olho e dormiu”<sup>128</sup>.

---

<sup>128</sup> GRIMM, Wilhelm e Jacob. *Um olho, Dois olhos, Três Olhos* in *Branca de Neve e outros contos de Grimm*. (Trad. de Ana Maria Machado). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 80,81.

No entanto, ao cantar para Três-Olhinhos, atrapalhou-se em determinado ponto da canção e cantou Dois-Olhinhos, quando deveria cantar Três-Olhinhos. Sem o uso correto das palavras mágicas, Três-Olhinhos permaneceu acordada, passando a conhecer o segredo da menina.

Salientamos que o canto, cujo objetivo é adormecer, traz em sua estrutura rítmica o movimento pendular, que age diretamente sobre o sistema labiríntico<sup>129</sup>. A repetição regular da estrutura da canção leva o ouvinte à monotonia e conseqüente entorpecimento. Por outro lado, as palavras emitidas pela voz humana, sobretudo quando ocorre repetição, tem efeito sonífero e sempre esteve entre os objetos de veneração nas culturas primitivas. Segismundo Spina, em seu ensaio, *Na madrugada das formas poéticas*, menciona o valor mágico da palavra e diz: “No estágio mais recuado de mentalidade primitiva situam-se as práticas mágicas como meio de intervenção humana sobre os fenômenos da natureza circundante”<sup>130</sup>.

Ovídio, em *Metamorfose*, apresenta fórmulas mágicas aplicadas por Medéia com o intento de adormecer o dragão que vai ser trucidado por seu noivo Jasão.

Os psicanalistas também valorizam a função da palavra (nisso se baseia a psicanálise – a capacidade de verbalizar problemas, permitindo que o inconsciente fale, é uma forma de exorcizá-los). No campo da psicologia, Piaget denominou de realismo nominal os jogos e brinquedos infantis em que as palavras adquirem significado mágico.

O canto, contudo, mesmo quando não vem acompanhado de palavras, não perde jamais sua eficácia, visto que a linguagem musical opera de forma completa na estrutura mental do ser humano.

---

<sup>129</sup> Cf. WOLFFENBÜTTEL, Cristina Rolim. *Cantigas de Ninar de todo o mundo*. Porto Alegre: Ed. Magister Ltda, 1995, p. 40.

<sup>130</sup> SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ática, 1982, p.14.

Em *O pássaro sonoro*, o filho bobo de um homem muito rico, decide sair de casa e adquire, em seu percurso mundo afora um pássaro encantado que irá ajudá-lo a vencer todos os obstáculos. “A grande vantagem e habilidade daquele pássaro era que, quando cantava, todos os que o ouviam adormeciam”<sup>131</sup>. Como em tantas outras narrativas, o filho bobo, quase sempre o caçula, portanto, menos experiente, surpreende a todos, superando com maior êxito todas as dificuldades. O mais novo, no papel de simplório, é sempre o mais aberto ao mundo desconhecido. Intuitivo e desprovido de preconceitos, dá ouvidos às pessoas simples, aos animais e objetos mágicos. Por isso desempenha suas tarefas com maior eficiência. Em *O Pássaro Sonoro*, é o canto do mesmo o elemento facilitador da travessia do herói.

A função de fazer dormir é muitas vezes atribuída à execução instrumental, em substituição ao canto. Alguns instrumentos se prestam, mais do que outros, para esse gênero de música. A escolha se dá pelo timbre, que deve ser de natureza doce, delicada, tendo como objetivo propiciar o relaxamento do ouvinte. Cabe à harpa – um dos mais antigos instrumentos, portador das características citadas – embalar o sono do gigante em *A galinha dos ovos de ouro*:

“Depois, pediu que a mulher trouxesse a harpa encantada. Colocou-a em cima da mesa e gritou:  
- Abracadabra, pé de cabra! Toque, harpa encantada! Toque uma música bem suave para eu dormir”<sup>132</sup>.

Destacamos a inclusão das palavras mágicas “abracadabra, pé de cabra” pronunciadas pelo gigante, ordenando a harpa para tocar. Apesar do

---

<sup>131</sup> ROMERO, Silvio. *O pássaro sonoro* in *Contos Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. p. 186

<sup>132</sup> GRIMM, Wilhelm e Jacob. *A galinha dos ovos de ouro*. (Trad. Esdras do Nascimento). Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d]. p. 42.

instrumento cumprir sozinho (sem auxílio da voz) a tarefa de adormecer o gigante, é mediante as palavras proferidas pelo mesmo que a harpa dá início à execução, o que sublinha a função mágica atribuída às palavras, aspecto extremamente valorizado nos textos destinados à criança.

A solicitação do gigante inclui o adjetivo suave, o que evidencia o caráter de acalanto. No final da narrativa, o efeito da música suave sobre o sono é mencionado, coroando o final feliz tão peculiar aos contos de fadas: “Todas as noites, na hora do jantar, a harpa encantada tocava sozinha músicas maravilhosas. Joãozinho e a mãe se abraçavam felizes e iam dormir. E tinham belíssimos sonhos”<sup>133</sup>.

O canto, capaz de atuar com eficácia em funções opostas, tem, por conseguinte, o poder de despertar, do mesmo modo que faz dormir. Em *O esquife de vidro*, a princesa é despertada pelo som de uma música suave produzida sob o efeito da magia do feiticeiro, que deseja desposá-la:

“Mal havia adormecido, fui acordada pelos sons de uma suave música. (...) Aproximando-se, disse-me ele que, por meio da magia, na qual era mestre, havia produzido aquela música para despertar-me e vinha agora, ele mesmo, oferecer-me seu coração e sua mão”<sup>134</sup>.

É considerado por todos o fato de que a magia e a religião foram fatores primordiais no desenvolvimento da música e da poesia. A magia converge com a arte para o terreno do simbólico, tocando no inconsciente e no intuitivo.

Sublinhamos, a propósito do efeito sonoro capaz de despertar, que o musicoterapeuta norte-americano, Alfred Tomatis, afirma que sons de

---

<sup>133</sup> Op. cit. p. 48

<sup>134</sup> GRIMM, Wilhelm e Jacob. *O esquife de vidro* in: *Contos de Grimm Vol II*. (Trad. de Stella Altenberg e Mário Quintana). Porto Alegre: Globo, 1970. p. 193.

freqüências elevadas ativam nosso cérebro e suscitam nossa atenção, funcionando como uma “vitamina sônica”<sup>135</sup>. Desse modo, reconhecemos que determinadas músicas, através da ativação do mecanismo cerebral, são de fato capazes de nos fazer despertos.

O dom da música é por vezes utilizado para fazer justiça. Exímios instrumentistas (em geral, heróis das narrativas) tocam para punir o mal, controlando e castigando os vilões. Assim é que o motivo, onde o violinista demonstra sua perícia e magia, fazendo o vilão dançar incontinentemente sobre uma moita de espinhos, é tema recorrente em vários contos do repertório folclórico, oriundo de várias fontes. Por exemplo:

(a) Em *O violino mágico*:

“Dário começou a vibrar o violino, e imediatamente todos – juizes, carrascos, soldados, homens, mulheres, velhos e crianças – todos começaram a dançar.

- ‘Basta’! Gritava o juiz.
- ‘Basta’! Gritava o povo.

Dário cessou a música, o juiz convenceu-se de que o rapaz não era criminoso, perdoou-o e mandou enforcar o avarento”<sup>136</sup>.

(b) Em *O Judeu no meio dos espinhos*:

“Mas o criado não parava, pensando lá consigo.

- Este judeu esfolou tanta gente durante a sua vida, deixa que os espinhos o esfolem também.

<sup>135</sup> Cf. CAMPBELL, Don. *O Efeito Mozart*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. p. 59.

<sup>136</sup> PIMENTEL, Figueiredo. *O violino mágico* in: *História da Avozinha*. p.36

E pôs-se a tocar o violino cada vez mais depressa, fazendo o judeu pular sempre mais alto, até que a roupa dele ficou em farrapos e a cara escorrendo sangue”<sup>137</sup>.

(c) Em *O querido Rolando*:

“Quando a velha se meteu no meio do espinheiro, então, querendo ou não, teve de dançar porque era aquela música encantada que a isso obrigava. Quanto mais depressa ele tocava, mais furiosamente ela dançava; os espinhos arrancaram-lhe os farrapos do corpo, picando-a, arranhando-a e esfolando-a toda e, como ele não cessava de tocar, ela teve de dançar até cair morta”<sup>138</sup>.

O avarento de *O violino mágico*, o judeu perverso de *O judeu no meio dos espinhos* e a velha feiticeira de *O querido Rolando* são punidos com a dança involuntária e incontida, que os leva à exaustão, ou até mesmo à morte. Cabe aos protagonistas, ou seja, aos heróis das narrativas, o dom de executar instrumentos encantados, através dos quais conseguem o êxito final, solucionando a situação - conflito dos diversos contos.

O ato de dançar compulsivamente, perdendo o controle voluntário, sugere o vínculo profundo entre a música e a dança – artes consideradas inseparáveis na Antigüidade. Sendo a dança submissa à música, cabe à última compassar os passos do dançarino, acelerando ou retardando conforme o procedimento do músico. O elo mágico entre violinistas e dançarinos, estabelecido nas três narrativas, surge, portanto, de uma relação natural, praticada desde tempos imemoráveis.

---

<sup>137</sup> GRIMM, Wilhem e Jacob. *O judeu no meio dos espinhos* in *Contos e Lendas dos Irmãos Grimm Vol III* (tradução Íside Bonini). São Paulo: Ed. Edigraf, [s/d], p. 84.

<sup>138</sup> GRIMM, Wilhelm e Jacob. *O querido Rolando* in: *Contos e Lendas dos Irmãos Grimm Vol VI* (tradução Íside Bonini). São Paulo: Ed. Edigraf, [s/d], p. 146.



Inúmeras são as narrativas nas quais a música encanta com o intuito de agrupar, ou seja, reunir seres de uma mesma espécie. O poder mágico e invocatório da música suscita a emoção grupal, visto que a arte dos sons mantém relações regeneradoras com a natureza e instiga a *psique* coletiva. O músico metafísico norte-americano Stewart afirma:

“A música primordial tinha raízes em relações profundamente regeneradoras com a natureza, com imagens de deuses e deusas e com uma consciência grupal em que não havia divisão entre os mundos interior e exterior”<sup>139</sup>.

A aglutinação de diversos animais de uma mesma espécie, utilizando a música como meio, é bastante freqüente no repertório folclórico. No conto do folclore alemão, *O Flautista de Hamelim*, é através do encanto da música, que o flautista reúne todos os ratos da cidade, livrando o povo da peste:

“Então, o rapazola saiu pelas ruas de Hamelim, tocando na flauta uma marchinha alegre. Quando escutaram a música, os ratos saíram das tocas e foram correndo atrás do moço, como se estivessem encantados”<sup>140</sup>.

Procedimento similar temos em *O macaco mágico*, incluso nas *Histórias de Velha Totonha*, de José Lins do Rego. O macaco Felisberto, para agradar o seu dono, reúne cem veados e os leva como presente para o rei:

“O macaco Felisberto era um mágico. E tinha uma gaita que era mesmo que uma vara de condão (...) E quando o Felisberto chegou

<sup>139</sup> STEWART, R. J. *Música e Psique*. São Paulo: Círculo do Livro, [s/d]. p.54

<sup>140</sup> FOLCLORE ALEMÃO. *O flautista de Hamelim* (sem nota de tradutor). São Paulo: Globo, 1995. p. 10.

no meio da mata, tirou a sua flauta do bolso e começou a tocar. E começaram a chegar veadinhos novos para ouvir o toque do macaco. E quando já tinha cem, Felisberto reuniu todos e saiu tocando sua flauta. Os bichos iam atrás de Felisberto embebedos, de ouvidos abertos para o canto”<sup>141</sup>.

*O macaco mágico* apresenta uma estrutura convergente, congregando elementos de diversos contos (estrutura aliás, freqüente nas narrativas folclóricas). Se por um lado a flauta mágica do macaco tem sua perfeita correspondência com a flauta mágica do flautista de Hamelim, outras equivalências de motivos podem ser apontadas. Uma delas diz respeito à função que o macaco Felisberto desempenha junto ao seu dono, tomando providências para servir ao rei em seu nome. Encontramos, nesse motivo, total paralelismo com o *Gato de Botas*, que faz chegar às mãos do rei diversos presentes em nome de seu amo – o marquês de Carabás.

Outras espécies são agrupadas pela música, a exemplo de *A princesa de Bambuluá*, pertencente ao nosso folclore. O personagem João, que pretende chegar ao distante reino, onde mora a princesa de Bambuluá, solicita a ajuda de um velho que “tirou do bolso uma flautinha feita de osso de uma perna de ema, produzindo, durante certo tempo, sons agudos e estranhos. Assim que terminou a esquisita música, começaram a chegar tantos urubus, que em poucos minutos tudo ali ficara ‘preto’”<sup>142</sup>

Em *A história de João*, são ovelhas que o pastor reúne em seu rebanho, munido de uma viola: “As ovelhas, já muito acostumadas com o som da viola, não queriam mais se recolher ao curral e, quando o vaquejador as perseguia, elas se metiam pelo meio do mato”<sup>143</sup>.

<sup>141</sup> REGO, José Lins. *O macaco mágico* in: *Histórias da Velha Totonha*. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. p. 7-8.

<sup>142</sup> PINTO, J. Pimentel. *A princesa do Bambuluá* in: *Os sete sapatos da princesa e outras histórias bonitas*. São Paulo: Ed. do Brasil, [s/d] p. 45.

<sup>143</sup> LISBOA, Henriqueta. *A história de João* in: *Literatura oral para infância e juventude*. p. 120.

Quer sejam ovelhas, urubus, veados ou ratos, o poder encantatório da música atinge, provavelmente, todas as espécies vivas, visto que o metabolismo da maioria dessas espécies possui aparelho respiratório e circulatório, implicando em pulsação regular, o que torna esses seres naturalmente receptivos à música. Diversas experiências desenvolvidas por musicoterapeutas comprovam o poder da música sobre os animais. Don Campbell menciona, em sua obra, *O efeito Mozart*<sup>144</sup>, um relato com sapos, enfatizando a atração que essa espécie demonstra com relação à música.

É oportuno evidenciar o fato de que é, sobretudo, a flauta o instrumento utilizado com maior frequência para a função de reunir espécies. Constatando essa informação, podemos apontar a flauta presente em *O flautista de Hamelim*, *O macaco mágico* e *A Princesa de Bambuluá*. Excetuando o instrumento do pastor em *A história de João*, em que a flauta é substituída por uma viola, temos a presença da flauta sempre conduzindo o cortejo dos animais. Salientamos que a flauta é, com frequência, o instrumento adotado pelo pastor, por ser de pequeno porte e de fácil manuseio. O pastor tocador de viola parece ser uma adaptação do folclore nacional, sendo a substituição do instrumento adequada ao gosto do nosso povo, cujo sangue latino adotou a viola (instrumento de procedência espanhola) como instrumento de preferência, em virtude de ser seu timbre adocicado, que suscita meneios do corpo e da voz.

Na qualidade de instrumento de sopro, a flauta lida diretamente com a respiração do executante, aproximando-se do instrumento mais natural, que é a própria voz. Está inserida entre o grupo de instrumentos mais antigos e valorizados, sendo um dos poucos instrumentos melódicos utilizados em sociedades primitivas. Longino expõe, em seu tratado, *Do Sublime*, o enlevo e admiração por esse instrumento:

---

<sup>144</sup> CAMPBELL, Don. *O Efeito Mozart*. p. 63

“Não é verdade que a flauta inspira nos ouvintes certas emoções, deixa-os como fora de si, possuídos do frenesi dos coribantes e, dando ao ritmo determinada cadência, obriga o ouvinte, até um totalmente ignorante de música, a ritmar os passos e ajustá-los à melodia?”<sup>145</sup>.

Longino menciona a cadência sugerida pela flauta, que parece ser o instrumento que instiga, por excelência, a caminhada em marcha, que verificamos no cortejo dos animais.

Se a música tem o dom de atrair, paradoxalmente, tem o dom de expulsar. Atração e repulsão é mais uma das polaridades verificadas no discurso musical. É esse poder de exorcizar, que enfocaremos na próxima categoria a ser analisada.

---

<sup>145</sup> ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *Do Sublime* in: *A poética clássica*. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 108

### 3.2. Varição 2: Quem canta seus males espanta (a música como meio de exorcismo)

*“A música é um espantalho sonoro”*

Pascal Quignard

O adágio de origem portuguesa dá início à trova lusitana:

“Quem canta seus males espanta  
 Quem chora seu mal aumenta  
 Eu canto p’ra aliviar  
 Esta dor que me atormenta”<sup>146</sup>.

Trovas populares, canções e quadrinhas que reforçam essa idéia são freqüentes no repertório folclórico, bem como contos populares, em que também é recorrente o motivo do canto, que afugenta males do corpo e da alma.

A música sempre teve função mística, servindo de elo entre o homem e seus deuses. É considerada, pelas sociedades primitivas, como elemento de defesa contra os maus espíritos. Desde os tempos mais remotos, o chocalho era dado ao recém-nascido com a intenção de afastar da criança os espíritos maléficos. Chocalhos globulares de conformação antropomorfa, portanto, mimética quanto a sua forma, foram mencionados no século XVI por Hans Staden e os padres Manuel da Nóbrega e José de Anchieta, por ocasião da colonização brasileira. Além da conformidade plástica (com a mesma função

---

<sup>146</sup> MAGALHÃES, JR, R. *Dicionário de Provérbios*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Documentário, 1974 p.118

dos totens), os primitivos acreditavam que, principalmente, o som produzido pelos chocalhos afastavam os maus espíritos.

Mircea Eliade afirma que “num grande número de mitos, o Dilúvio está ligado a uma falta ritual, que provocou a cólera do ser supremo”<sup>147</sup>. Os povos primitivos aplacam a fúria dos deuses, fazendo uso da música que mantém funções polares – de chamar água, com a dança da chuva, e de fazê-la cessar, com rituais característicos. Os feiticeiros costumam expulsar os maus espíritos, recitando cânticos mitológicos que atravessam gerações, perpetuando a cultura de seu povo.

A musicoterapeuta Clotilde Leinig<sup>148</sup> menciona a suspeita de alguns pesquisadores de que os sinos das igrejas serviam, a princípio, para fins exorcísticos, ou seja, tinham a função de expulsar do templo os maus espíritos. Posteriormente, o toque do sino passou a ser utilizado como chamado aos fiéis, anunciando as práticas religiosas.

Inúmeras são as narrativas folclóricas, em que o canto ou a execução de um instrumento musical têm a função de afugentar os maus espíritos. A exemplo disso, temos a lenda *O carro caído*. De origem portuguesa, situando a narrativa nas proximidades da capela de Estremoz, essa lenda (inclusa na coletânea de lendas de Theobaldo Miranda dos Santos, bem como na coletânea de lendas brasileiras de Câmara Cascudo) nos fala de um carreiro, que tinha como missão conduzir um sino para a capela de Estremoz. Ouvindo a voz do Diabo, o carreiro tenta espantar o demônio assobiando uma melodia: “Quando ouviu a voz estridente do Diabo, o carreiro ficou trêmulo de pavor. Assobiou para enganar o medo. E tornou a cantar a toada triste como uma despedida”<sup>149</sup> (grifo meu).

<sup>147</sup> ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, 1963. p. 51.

<sup>148</sup> Cf. LEINIG, Clotilde Espínola. *Tratado de Musicoterapia*. São Paulo: Ed. Setta, 1977. p. 14

<sup>149</sup> SANTOS, Theobaldo Miranda. *O carro caído* in: *Lendas e Mitos do Brasil*. p. 44

O carreiro, que conduz o carro de boi, cantando durante quase todo o percurso, é atirado com o carro na lagoa por obra do “Tinhoso”, permanecendo encantado.

O fato de o carreiro conduzir em seu carro o sino da capela já o torna inimigo em potencial do Demônio, e a sugestão de que o sino era um instrumento musical utilizado na prática exorcista evidencia a conduta adversária do “capeta”.

*O Carro Caído* é uma das poucas narrativas em que a figura do Diabo sai vitoriosa. Na maioria dos contos folclóricos, o Diabo não consegue seu intento, cabendo a vitória ao herói, que supera todos os obstáculos através de astúcia, contando, por vezes, com o auxílio de objetos mágicos. Câmara Cascudo reuniu, em sua obra, *Contos Tradicionais do Brasil*, diversos contos em que o demônio é derrotado e denominou esse conjunto de narrativas de ciclo do Demônio Logrado.

O diabo – personificação do mal – tem seus desdobramentos na literatura infantil. Aparece na pele do lobo, do ogro, da bruxa ou, ainda, nas diversas formas de monstros, que permeiam contos e cantigas infantis. O parentesco do diabo com o ogro, sobretudo, nos contos germânicos, sublinha o aspecto sobrenatural desse último. A imagem do ogro, assim como a do lobo, é vinculada à floresta e à solidão. É na floresta, cuja densidade e escuridão representam o mundo desconhecido, que personagens crianças e jovens adolescentes fazem sua iniciação, possibilitando a jovens leitores uma iniciação paralela. A floresta nos remete ao desconhecido e esse, por sua vez, nos apresenta o medo através de um personagem assustador. Um número significativo de contos focalizam a articulação floresta / personagem medonho (vilão). Vejamos alguns exemplos:

Personagem (herói)	Espaço	Personagem (vilão)
<a href="#">João e Maria</a>	Floresta	Bruxa
<a href="#">O pequeno Polegar</a>	Floresta	Ogro
<a href="#">Os três porquinhos</a>	Floresta	Lobo
<a href="#">Branca de Neve</a>	Floresta	Bruxa
<a href="#">Jorinda e Joringel</a>	Floresta	Bruxa
<a href="#">Chapeuzinho Vermelho</a>	Floresta	Lobo
<a href="#">Príncipe e a Jovem Bela</a> (do conto a Moura Torta)	Floresta	Bruxa
<a href="#">Irmãozinho e Irmãzinha</a>	Floresta	Bruxa
<a href="#">Rosa Alva e Rosa Rubra</a>	Floresta	Urso
<a href="#">Pedro e o Lobo</a>	Floresta	Lobo
<a href="#">A bela Vasilissa</a>	Floresta	Bruxa
<a href="#">Pele de Urso</a>	Floresta	Diabo

No conto folclórico alemão recolhido pelos Grimm e adaptado por “João de Barro”, pseudônimo de Braguinha (autor de marchas carnavalescas e inúmeras canções criadas para ilustrar os contos infantis), *Chapeuzinho Vermelho*, para vencer o medo, adentra a floresta, cantando uma alegre canção (composta por João de Barro<sup>150</sup>), cujo texto verbaliza o medo que se apodera da garota. A canção é uma disputa entre Chapeuzinho e o medo: “Pela estrada a fora eu vou bem sozinha / levar esses doces para a vovozinha.” (o texto, escrito em 1ª pessoa, revela o medo da solidão). “Ela mora longe e o caminho é deserto / E o lobo mau passeia aqui por perto.” (o espaço é aqui referido com duas características que evidenciam o medo – distância e isolamento. O receio de encontrar-se com o lobo é explicitado na canção). “Mas à tardinha, ao sol poente / Junto à mamãezinha dormirei contente” (as duas últimas frases revelam o intenso desejo de retornar para

<sup>150</sup> JOÃO DE BARRO. *Chapeuzinho Vermelho*. Rio de Janeiro: Ed. Musical Brasileira Ltda [s/d]



casa em segurança. As palavras funcionam como uma fórmula mágica que, uma vez proferidas, cumprem o papel de escudo. O canto aquietta sua alma, seu desejo inconsciente de segurança e proteção).

O lobo é também o personagem que provoca medo em *Os Três porquinhos* (conto folclórico difundido em toda a Europa). Dois dos porquinhos brincam despreocupadamente na floresta e, assim como Chapeuzinho Vermelho, cantam para afugentar o medo; “Quem tem medo do lobo mau?...”<sup>151</sup> O canto desafia o próprio medo e é através da música, que os porquinhos buscam conforto e segurança. Muito embora algumas versões omitam o uso dos instrumentos musicais, a versão em desenho animado de Walt Disney popularizou esse conto numa indissolúvel associação com a música.

As casas construídas pelos três porquinhos são uma representação simbólica do progresso do homem no decorrer da história. A primeira casa – uma palhoça desajeitada (construída pelo porquinho mais novo); a segunda – uma casa de madeira (feita pelo porquinho do meio); e a terceira – uma sólida casa de tijolos (construída pelo porquinho mais velho).

De forma paralela, os porquinhos executam instrumentos musicais, que igualmente simbolizam a evolução instrumental, conforme registros históricos, além de exigir do executante habilidade gradativa para uma boa “performance”. Assim é que a flauta – um dos mais antigos instrumentos, nascido de forma rústica nas sociedades primitivas – é executada pelo porquinho mais novo. É considerada um instrumento de fácil manuseio; o violino – instrumento que se originou da rabeça e obteve sua forma próxima ao modelo atual no século XVI, graças ao italiano Gasparo da Saló – é tocado pelo porquinho do meio. Requer maior habilidade e desenvoltura, exigindo cuidado quanto à afinação; o piano – proveniente do cravo,

---

<sup>151</sup> DISNEY, Walt. *Os Três Porquinhos*. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 13

adquiriu sua arquitetura sonora atual no início do século XVIII, uma invenção atribuída ao italiano Bartolomeu Cristofori – é um instrumento complexo, cuja execução requer do músico perícia e extrema habilidade, por tratar-se de um instrumento harmônico com infinitas possibilidades. O desempenho pianístico fica, portanto, a cargo do porquinho mais velho.

Constatamos aqui a afirmação de Bruno Bettelheim: “as ações dos porquinhos mostram o progresso da personalidade dominada pelo *id* para a personalidade influenciada pelo *superego*, mas essencialmente dominada pelo *ego*”<sup>152</sup>. Os dois porquinhos mais novos buscam satisfação imediata, dominados pelo princípio do prazer, enquanto o porquinho mais velho manifesta amadurecimento, construindo uma casa mais sólida, resistente aos ataques do lobo feroz, que representa todos os poderes destrutivos, além de executar um instrumento musical, que exige maior empenho. O terceiro porquinho, dessa forma, demonstra viver de acordo com o princípio da realidade.

Em *O persistente soldadinho de chumbo*, o medo da morte leva o soldadinho a pensar em sua querida bailarina e imaginá-la cantando uma doce melodia: “Viaja, viaja guerreiro! / A morte haverás de encontrar!”<sup>153</sup>. Muito embora o texto verbal da canção o certifique de que a morte se aproxima, o texto melódico desempenha um papel de acalanto, e o sono repara os danos que o mundo faz.

Don Campbell afirma que a simples lembrança de um som pode produzir um efeito relaxante. Relata a experiência de um paciente, cujos danos neurológicos ocasionaram uma paralisia parcial. O médico havia indicado a audição de um concerto para violino de Mendelsson, como estimulante para sua atividade motora. O paciente foi despertado pela música

---

<sup>152</sup> BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 53

<sup>153</sup> ANDERSEN, Hans Christian. *O persistente soldadinho de chumbo* (trad. de Per Johns). Porto Alegre: Kuarup, 1994. p. 18

certa manhã e levantou-se para desligar o gravador, verificando, só então, que caminhava pela primeira vez após o acidente e que havia imaginado ouvir o concerto. Diz Don Campbell: “Ouvindo a música em sua mente, ele fora transportado. Os sons imaginados serviram como apoio para se colocar de pé”<sup>154</sup>.

Em *A música dos chifres ocos e perfurados* – conto incluso na coletânea de Câmara Cascudo –, temos o encanto da música produzida pelo conjunto de chifres ocos de veados, que se agrupam em posição a favor do vento, cuja função é enfeitiçar os caçadores, que não ousam se aproximar da fabulosa orquestra, sob pena de terríveis punições. “A demonstração de intensa melodia vem como sinal de advertência generosa”<sup>155</sup>.

A música produzida pelos chifres tem a clara função de afugentar o mal, aqui personificado na figura do caçador que cumpre o papel de “animal predador”. É interessante notar a inversão que ocorre nesse conto: o animal (veado) produzindo fascinantes melodias (atributo que o homem considera como exclusividade, dividindo a virtude apenas com os pássaros), e o homem rebaixado à condição animalesca de predador.

Essa “tradição” (denominação, aliás, atribuída por Câmara Cascudo para designar essa categoria de contos) ocorre no interior da Paraíba. É fenômeno conhecido e respeitado naquela região, o que faz desse conto uma categoria à parte, dentro da tipologia cascudiana.

Por vezes, o mal que se deseja espantar é a doença, que acomete um povo ou alguém em especial. A prática musical com o objetivo de afugentar doenças (do corpo e da alma) é uma atividade milenar e vem, pouco a pouco, impondo-se como ciência valorizada e respeitada nos grandes centros do mundo inteiro. Em 1950, foi fundada a Associação Nacional para Terapia

---

<sup>154</sup> CAMPBELL, Don. *O efeito Mozart*. p. 56.

<sup>155</sup> CASCUDO, Câmara. *A música dos chifres ocos e perfurados* in: *Contos Tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d] p. 219

Musical nos EUA, e, em 1968, aconteceu, na Argentina, a Primeira Jornada Latino-Americana de Musicoterapia. No Brasil, a musicoterapia é uma carreira de nível superior, reconhecida pelo Conselho Federal de Educação, desde 1978, através do parecer 829/78.

Contos da tradição popular que revelam a prática musical como procedimento eficaz para a cura de doenças são incontáveis.

Antonieta Moraes e Theobaldo Miranda dos Santos registraram em compêndios de lendas e contos tradicionais *O castigo de Japim* – lenda indígena, que exalta o poder curativo do canto do pássaro Japim. A narrativa tem início mencionando o encantamento que produz seu canto melodioso, usado para embalar o sono do deus Tupã: “Este passarinho vivia no céu, cantando para Tupã. Quando o chefe dos deuses queria dormir, chamava o japim e ele cantava até que o seu senhor dormisse”<sup>156</sup>.

O encantamento, que tem como reação o sono, inscreve essa lenda também na categoria do encantamento. A narrativa, no entanto, prossegue focalizando, de modo enfático, o poder curativo atribuído ao canto do pássaro mediante a solicitação dos índios, em virtude da doença de seu povo:

“Com seu canto maravilhoso, o japim expulsou a peste e fez desaparecer as tristezas dos índios. Estes voltaram ao trabalho e ficaram, de novo, tranquilos e felizes”<sup>157</sup>.

De acordo com Don Campbell, é surpreendente o efeito que os sons produzem sobre as células, tecidos e órgãos delicados.

“Sons vibratórios formam padrões e criam campos de energia de ressonância e movimento no espaço circundante. Nós absorvemos

---

<sup>156</sup> SANTOS. *O castigo de Iapim* in: *Lendas e Mitos do Brasil*. p.19

<sup>157</sup> Op. cit. p.20

essas energias e elas alteram sutilmente nossa respiração, pressão sanguínea, tensão muscular, temperatura da pele e outros ritmos internos”<sup>158</sup>.

A ciência busca cada vez mais explicações para fenômenos de aparência mágica ou milagrosa, intervindo de forma decisiva nessa fronteira tênue entre a magia e o milagre. As narrativas que exploram esse viés (o da magia, sobretudo, na literatura infantil) correm mundo, e o motivo “música curativa” é pertinente no folclore universal.

Em *O Rouxinol do Imperador*, do dinamarquês Andersen, é também um pássaro, que devolve a saúde do Imperador. O pequeno rouxinol, sabendo da enfermidade do Imperador, vem cantar junto ao seu leito com o intuito de restituir-lhe a saúde:

“À medida que ele cantava, os fantasmas foram desaparecendo, o sangue corria mais rápido pelo corpo tão enfraquecido do Imperador e até a Morte, escutando a canção, disse:  
- Continua, lindo rouxinol, continua!”<sup>159</sup>.

Esse conto enfatiza, particularmente, o poder da música proveniente do canto. A voz (humana ou de outro ser vivo) emana energia, cujo poder curativo é mais intenso. A eficácia maior ocorre, mediante o poder da voz, que tenta canalizar a energia de um corpo ao outro, buscando uma perfeita sintonia.

O músico indiano Inayat Khan<sup>160</sup> afirma que, através de um acurado estudo de psicologia, constatou-se que os cantores possuem maior

---

<sup>158</sup> CAMPBELL, Don. *O efeito Mozart*. p. 45

<sup>159</sup> ANDERSEN, Hans Christian. *O Rouxinol do Imperador*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1998. p. 20.

<sup>160</sup> Cf. KHAN. *Música*. p. 57.

magnetismo que as pessoas comuns. Isso se deve ao fato de que o som que emitem provoca efeito sobre eles próprios.

O pássaro artificial, em forma de caixinha de música, presente ganhou pelo Imperador, que injustamente ocupa o lugar do verdadeiro rouxinol, revela, na narrativa, a fragilidade de todo artifício, além da mesmice enfadonha de tocar sempre a mesma canção, desprovida de emoção, sensibilidade e energia vital:

“... com o rouxinol verdadeiro nunca se sabe o que se vai ouvir, com o rouxinol artificial, tudo está definido de antemão. (...) Um ano inteiro se passou. O Imperador, a corte e todos os demais chineses sabiam de cor as melodias do rouxinol artificial e sempre cantavam com ele”<sup>161</sup>.

Os músicos orientais valorizam de tal forma a emoção momentânea e a energia canalizada entre músicos e platéia, que não costumam distribuir programas, cujo repertório é impresso, pois não podem prever o gosto e desejo da assistência. Segundo a cultura oriental, o programa impresso é uma imposição, uma falta de respeito para com a platéia.

Na Antigüidade clássica, os gregos já possuíam uma terapêutica musical, que visava, sobretudo, à assistência de sua platéia. “Um aedo com sua lira deveria saber entoar melodias e ritmos capazes de produzir este ou aquele estado nos ouvintes”<sup>162</sup>.

Um dos males que mais incomodam o ser humano é a solidão. O isolamento tem sido causa de vários distúrbios mentais e evitado por todas as sociedades nas mais diferentes culturas, sendo utilizado, por vezes, como punição.

---

<sup>161</sup> ANDERSEN. *O Rouxinol do Imperador*. p. 14-16

<sup>162</sup> QUEIROZ, Gregório J. Pereira de. *A Música Compõe o Homem, o Homem Compõe a Música*. São Paulo: Cultrix, 2000. p. 57.

Na história de Rapunzel, a bela jovem é aprisionada pela bruxa, no alto da torre de seu castelo. Completamente isolada do mundo, Rapunzel afugenta sua solidão cantando, uma vez que, ao quebrar o silêncio, espantamos a melancolia:

“... o filho do rei, cavalgando pela floresta, passou perto da torre. Então ouviu um canto tão bonito que parou para escutar. Era Rapunzel que, para espantar sua solidão, cantava para si mesma com sua doce voz”<sup>163</sup> (grifo meu).

A música funciona como um “espantalho sonoro”, como bem sugere Pascal Quinard. Seu caráter ambíguo é verificado com frequência. Assim é que, se o canto espanta a solidão, muitas vezes é utilizado para afugentar uma presença inconveniente. É o que acontece em *A pastorinha de gansos*. Nesse conto, a princesa, que se encontra no lugar de sua serva usurpadora, prestando serviços humildes ao rei, encontra-se pensativa, no campo, quando um dos criados se aproxima com a intenção de acariciar-lhe os cabelos. A princesa, percebendo seu intento, põe-se a cantar:

“Sopra bem forte, amigo vento!  
Leve a rolar por esse prado  
O chapeuzinho de Conrado  
E não permitas que ele o pegue  
Antes de pronto o meu penteado”<sup>164</sup>.

O canto da princesa tem como objetivo afastar o criado (de nome Conrado), que, indo à procura de seu chapéu, permite que a princesa fique

<sup>163</sup> GRIMM, Wilhelm e Jacob. *Rapunzel* in: *Contos de Grimm. Vol I* (adap. Maria Heloisa Penteadó). São Paulo: Ática, 1989. p. 90-92.

<sup>164</sup> GRIMM, Wilhelm e Jacob. *A pastorinha de gansos* in: *Novos Contos de Grimm* (trad. Monteiro Lobato). São Paulo: Brasiliense, 1967. p. 52.

sozinha a contemplar o campo e pentear seus cabelos, livrando-se da presença inconveniente do moço.

Constatamos, portanto, a função de “espantalho sonoro”, atribuída ao canto, que afugenta medos, doenças, solidão e presenças. Enfim, plagiando o mestre Villa-Lobos\*, “povo que canta é povo feliz”, o que leva a crer que Villa-Lobos conhecia o provérbio: “Quem canta, seus males espanta”.

---

\* Quando criou o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, em 1942, Villa-Lobos incluiu, entre as disciplinas, que compunham a grade curricular do referido curso, a *terapêutica através da música* – disciplina que apontava a música como excelente recurso terapêutico.



### ***3.3. Varição 3 - Tons atenuantes – quando a canção facilita a ação (a música como instrumento amenizador)***

*“O trabalhador cantando os seus males menos sente”*

Camões

Um aspecto interessante, verificado nas narrativas analisadas, é o número significativo de histórias, em que o canto aparece como forma de atenuar o esforço físico empregado, sobretudo, em tarefas que exijam movimentos repetitivos. Tais atividades implicam o ajustamento da ação dentro de um determinado tempo e espaço. É a sincronia do movimento corporal com a ação executada que facilitará o desempenho do executante e o canto é, por excelência, o veículo facilitador dessa sincronia.

No canto, estão implícitos os três elementos que constituem o tecido musical: o ritmo, a melodia e a harmonia. Dentre os três, é o ritmo o elemento vital para o perfeito encadeamento das ações exigidas na realização das tarefas.

A definição de ritmo comporta uma imensa lista de substantivos: ritmo é movimento, ordem, número, proporção, vida, instinto, simetria, regularidade, alternância, duração, intensidade, medida, etc. A lista é infindável, tantas são as características e circunstâncias que estão vinculadas ao ritmo. Sua relevância, entre os demais elementos, deve-se ao fato de fazer parte da vida fisiológica humana – nosso metabolismo é conduzido pelo ritmo da respiração e circulação, sobretudo –, o que impele a acomodação natural de nossas ações a um pulso cadenciado, uma regularidade rítmica inerente à nossa fisiologia.

Nisso se baseiam os cantos de trabalho ou cantos de ofício, que se vinculam às atividades de trabalho humano, como estimulante ou sedativo do esforço muscular. Os cantos que acompanham o trabalho (sobretudo, as atividades coletivas) foram amplamente difundidos na Antigüidade, sendo praticados, no entanto, desde as sociedades primitivas, onde o cultivo agrícola exigia tarefas grupais como a colheita.

Mário de Andrade<sup>165</sup>, em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, registra vários cantos de trabalho, cuja origem se encontra no período da escravatura. Eram cantigas entoadas pelos negros, para atenuar a dureza do trabalho e as agruras da vida – cantos de usina, de “tiradores de coco”, de pedreiros, remadores e demais ofícios que exigiam perseverança e determinação, além do esforço físico.

Amadeu Amaral em *Tradições Populares* nos fala de trovas cantadas nos “muchirões” – grupo de trabalhadores empenhados na execução de uma mesma tarefa:

“Também se cantam as trovas nos ‘muchirões’, a fim de alegrar o trabalho dessas tarefas coletivas, para as quais os pequenos lavradores convocam às vezes os amigos e vizinhos, retribuindo-lhes o auxílio com beberetes e folguedos”<sup>166</sup>.

Para efeito de sistematização, dividimos as narrativas, que utilizam canções como forma de amenizar tarefas, em (a) para atenuar trabalhos coletivos; (b) para atenuar trabalhos individuais; (c) para atenuar situações de dificuldades.

(a) *Para atenuar trabalhos coletivos:*

<sup>165</sup> Cf. ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins ed., 1962 p. 85-90.

<sup>166</sup> AMARAL, Amadeu. *Tradições Populares*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948, p.170.

Longas caminhadas são quase sempre estafantes, e, para todas as formas de esforço físico, o canto pode ser utilizado com êxito. É a caminhada, particularmente, propensa ao canto, visto que o indivíduo tende a impor um passo regular em sua caminhada. Napoleão Bonaparte<sup>167</sup> costumava dizer que uma grande guerra se vence com uma grande banda marcial. Napoleão sabia do valor da música como estimulante da ação de caminhar, sugerindo entusiasmo e confiança para a luta.

Com base no princípio da constatada regularidade do passo na ação de caminhar, é que inúmeros compositores criaram marchas para um melhor desempenho das mais diversas funções. Temos, portanto, marchas militares, nupciais, fúnebres, carnavalescas, enfim, para todas as circunstâncias que sugerem, sobretudo, o cortejo, ou seja, a caminhada em grupo.

Recentes pesquisas revelam que, quando jovens coordenam seus movimentos corporais com o ritmo da música, ao invés de simplesmente seguir seu ritmo interno (sobretudo quando a prática da atividade é coletiva), demonstram maior controle sobre os bíceps e tríceps, além de favorecer o humor e a motivação. Diz Don Campbell: “o ritmo e a precisão dos movimentos tendiam a se igualar com o ritmo da música”<sup>168</sup>.

Assim é que, em *Branca de Neve e os sete anões*, após um cansativo dia de trabalho na mina, os sete anões voltam em marcha para casa, cantando como um meio de atenuar a fadiga: “Eu vou, eu vou, pra casa agora eu vou!...”<sup>169</sup>

Do mesmo modo, a ingênua cigarra, ao solicitar a ajuda da formiga, alega que seu canto, por certo, deveria aliviar a marcha laboriosa da formiga:

---

<sup>167</sup> Cf. BARANOV. *Musicoterapia – uma visão geral*. p. 1

<sup>168</sup> CAMPBELL, Don. *O efeito Mozart*. p. 80.

<sup>169</sup> GRIMM, Wilhelm e Jacob. *Branca de Neve e os sete anões*. (trad. de Cordélia D. d’Aguiar). Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d] p. 16

“- Bem, queira me perdoar,  
se acha que eu nada valho.  
Pensei que a minha cantiga  
alegrasse o seu trabalho...”<sup>170</sup>.

Nesta versão, João de Barro (Braguinha) recupera a dignidade do artista – aqui representado pela cigarra – cuja arte tem importante função social e que a sociedade capitalista do século XVII tenta denegrir, valorizando, sobremaneira, a função de operária da formiga. É exaltando o trabalho da formiga e recriminando a arte da cigarra, que La Fontaine registra sua fábula. A resposta da insensível formiga demonstra o total menosprezo pela arte de cantar da infeliz cigarra:

“Responde a outra: ‘Eu cantava  
noite e dia, a toda hora.  
- Oh! bravo! torna a formiga:  
- Cantavas? Pois dança agora!’”<sup>171</sup>.

O tom irônico da formiga denuncia a arrogância da mesma e o desprezo e intolerância pela desafortunada cigarra. Vale salientar que a arte sempre teve caráter denunciador e, por isso mesmo, provocador, contagiando multidões pela sedução estética e tom revelador, o que a torna um instrumento de poder. A própria fábula, como gênero literário, tem a nítida função de denunciar vícios e virtudes humanas. Já João de Barro, em sua versão, valoriza sobremaneira a arte da cigarra, reparando a posição injusta a que a mesma foi submetida na versão de La Fontaine. Assim é que, na

<sup>170</sup> JOÃO DE BARRO. *A cigarra e a formiga*. São Paulo: Moderna, 1996, p. 21.

<sup>171</sup> LA FONTAINE. *A cigarra e a formiga* in: *Fábulas de La Fontaine Vol I*. São Paulo: Egéria, 1980, p. 30.

versão de João de Barro, a formiga concorda com a cigarra de que seu trabalho exaustivo seria atenuado com o canto da cigarra:

“Quem trabalha como nós,  
dia e noite, noite e dia,  
precisa de vez em quando,  
de quem lhe traga alegria  
Pode entrar, fique conosco.  
E assim juntemos, amiga,  
a cantiga da cigarra  
ao trabalho da formiga”<sup>172</sup>.

Monteiro Lobato, ao recontar as fábulas, em um compêndio exclusivamente destinado a esse gênero literário, escreve duas versões: *A formiga boa* e *A formiga má*, demonstrando, sobretudo, através das vozes de seus personagens, clara simpatia pela cigarra, sublinhando o importante papel do canto – extensivo à arte, em geral. Desse modo, conclui a versão de *A formiga má*, com a irreverência que lhe é peculiar:

“Resultado: a cigarra ali morreu entanguidinha; e quando voltou a primavera o mundo apresentava um aspecto mais triste. É que faltava na música do mundo o som estridente daquela cigarra morta por causa da avareza da formiga. Mas se a usurária morresse, quem daria pela falta dela?”<sup>173</sup>.

Lobato enfatiza sua própria visão de mundo, no parágrafo conclusivo da fábula (acima utilizado como citação), conduzindo o pensamento do leitor para a moral que deseja destacar: “Os artistas – poetas, pintores e músicos –

---

<sup>172</sup> JOÃO DE BARRO. *A Cigarra e a Formiga*. p. 27.

<sup>173</sup> LOBATO, Monteiro. *A formiga boa e A formiga má* in: **Fábulas**. 50ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 8.

são as cigarras da humanidade”<sup>174</sup> estabelecendo um dissonante contraponto com a moral explicitada por La Fontaine, traduzida em forma de provérbios como “primeiro a obrigação para depois a devoção”, ou “deve-se prever sempre o dia de amanhã”<sup>175</sup>.

A caminhada feita pelo Pequeno Polegar e seus irmãos, adentrando a floresta, também é realizada ao som de sonoras melodias. Os pequenos, em marcha, entoam canções para esquecer a fome e o cansaço. A história, também recontada em versos por João de Barro, valoriza a atitude de cantar, das crianças, dedicando a essa ação duas estrofes:

“Pela estrada, bem cedinho,  
iam todos a cantar  
Vendo o sol, devagarinho,  
nas montanhas despontar.

E foram para o trabalho,  
cantando pela floresta  
Braços dados, muito alegres  
como quem vai a uma festa”<sup>176</sup>.

Apesar da situação de penúria, as crianças se mantêm alegres, caminhando com vivacidade e entusiasmo para a execução de suas tarefas. Don Campbell nos fala da importância da música como preparação para o trabalho. Diz ele: “A ida ao trabalho propicia uma ótima ocasião para um ajuste. A música que você ouve (ou canta) pode dar o tom de seu dia inteiro”<sup>177</sup>. Em caso de desânimo, peças mais vibrantes e entusiastas funcionam como uma “caféina sonora”, por outro lado, se o estado interior é

---

<sup>174</sup> LOBATO. Op. Cit. p.8

<sup>175</sup> ESOPO. *Fábulas de Esopo*. (adap. Guilherme Figueiredo). Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d]. p. 54.

<sup>176</sup> JOÃO DE BARRO. *O Pequeno Polegar*. São Paulo: Moderna, 1997. p. 11, 12.

<sup>177</sup> CAMPBELL, Don. *O efeito Mozart*. p. 218.

de agitação, peças de caráter mais sereno podem propiciar o equilíbrio desejado. A conquista desse equilíbrio, através da música, ocorre nitidamente em *O presente dos anõezinhos*, da obra dos Grimm, onde dois amigos caminhavam estrada afora, quando ouviram sons de uma música longínqua, que se tornava mais nítida, à medida que caminhavam: “Era uma melodia estranha, mas tão alegre que os fez esquecer a fadiga e acelerar o passo”<sup>178</sup> (grifo meu).

Algumas tarefas realizadas em grupo dispensam a marcha (que estabelece uma disposição precisa) e é a própria execução coletiva que desencadeia o entusiasmo, suscitando a canção para ritmar e sincronizar os movimentos. Em *Riquete da Crista* – conto incluso na coletânea *Contos da Mamãe Gansa*, de Charles Perrault – a descrição dos preparativos da celebração nupcial do príncipe apresenta um grupo de servos, que executa as tarefas atribuídas motivado por uma canção melodiosa:

“Saiu dali um grupo de vinte ou trinta encarregados do forno, que foram instalar-se numa aléia do bosque, ao redor de uma mesa muito comprida. Todos levavam na orelha a cauda de uma raposa que distinguia a sua profissão. E todos, com a agulha de lardear na mão, puseram-se a trabalhar em cadência, ao som de uma canção harmoniosa”<sup>179</sup>.

Do mesmo modo que, no mito grego, Orfeu toca a lira para inspirar Jasão e os argonautas em sua busca ao Velocino de Ouro, ativando, através de doces melodias, os movimentos de condução da nau, que logo entravam em sincronia com o canto, os servos de *Riquete da Crista* são impelidos a

---

<sup>178</sup> GRIMM. *O presente dos anõezinhos* in: *Contos de Grimm*. (trad. Stella Altenbernd e Mário Quintana). p. 247.

<sup>179</sup> PERRAULT, Charles. *Riquete da Crista* (trad. Fernanda Lopes de Almeida). São Paulo: Ática, 1998. p. 10.

ajustarem a cadência da atividade à melodia ouvida. Esse poder é intensificado, quando o desempenho é coletivo, muito embora o canto auxilie com pleno êxito as tarefas executadas isoladamente.

*(b) Para atenuar trabalhos individuais:*

As tarefas manuais, sobretudo as que são praticadas em situação de isolamento, utilizam a música, buscando um duplo efeito: compassar os movimentos repetitivos com a cadência rítmica da canção e afugentar a melancolia que costumeiramente se instala em tais circunstâncias. O uso das mãos, executando um instrumento musical ou realizando movimentos ritmados (como a execução sincronizada de tarefas), promove a articulação harmoniosa entre os hemisférios cerebrais. A música tem o poder de ativar os dois hemisférios do cérebro: o hemisfério direito, que controla a capacidade imaginativa e o hemisfério esquerdo, que comanda o raciocínio lógico. O estímulo simultâneo dos dois hemisférios interfere diretamente no desempenho de qualquer atividade. Assim é que, em *João, o felizardo*, da obra dos irmãos Grimm, um amolador de tesouras pratica seu ofício cantando e, além de demonstrar alegria irradiante, fala sobre sua habilidade manual, como ofício rentável e prazeroso:

“(João) viu um amolador parado com a sua caranguejola; a roda girava, girava e ele acompanhava-a cantando:

- Afio tesouras e rodo ligeiro; e penduro a manta como sopra o vento ...

João parou (...) e disse:

- Parece que tudo vai à medida dos teus desejos, visto que trabalhas tão alegremente!



- Oh, se vai – respondeu o outro. – Qualquer ofício manual é ouro em barra”<sup>180</sup>.

O personagem João, ao encontrar-se com o amolador, observa sua alegria; este, por sua vez, exalta a prática de ofícios manuais, o que indica o estado pleno de satisfação, ou até mesmo euforia, do amolador. O contentamento que verificamos em quem executa suas tarefas manuais cantando, além da eficácia comprovada, é atestado em diversas narrativas. A habilidade de fiar, ofício que se encontra presente em inúmeros contos populares, vem, com frequência, acompanhada do canto, como meio facilitador do bom desempenho da atividade. Em *Tiquinho de Carvão* – pertencente ao folclore norte-americano, uma variante de *Rumpelstikien* (do folclore alemão) –, o animal (de nome Tiquinho), personagem que guarda total correspondência com o anãozinho de *Rumpelstikien*, coloca-se à disposição da bela jovem para cumprir sua tarefa, fiando cinco meadas por dia, conforme o rei ordenara:

“À sua frente estava uma roca, onde ele fiava com rapidez espantosa. Enquanto fazia isso, ia cantando:

‘Eu sou todo pretinho  
Pareço um tição  
Meu nome é Tiquinho  
Tiquinho de Carvão”<sup>181</sup>.

O anãozinho demonstra eficiência surpreendente, aliando a prática do canto à execução de sua tarefa. Convém lembrar que seu canto, além de

<sup>180</sup> GRIMM, Wilhelm e Jacob. *João, o felizardo* in: *Contos e Lendas dos irmãos Grimm Vol I*. (Trad. Íside Bonini). São Paulo: Edigraf, [s/d]. p. 233.

<sup>181</sup> JACOBS, Joseph. *Tiquinho de Carvão* in: **O mundo da Criança**, Vol III. Rio de Janeiro: Ed. Delta, 1949. p. 82.

cadenciar sua atividade, faz também uma revelação: a revelação de seu nome, que consiste no enigma proposto por ele próprio à jovem.

A atividade de fiar cantando é também mencionada em outro conto dos irmãos Grimm: *O fuso, a lançadeira e a agulha*. Os três utensílios empregados no ofício de fiar são aqui utilizados acrescidos do canto, que parece unir a dupla função de entreter a jovem fiandeira, afastando a solidão, e, sobretudo, de facilitar a execução de sua tarefa: “De repente, veio-lhe à memória um versinho que a velha costumava dizer, enquanto fiava e pôs-se a cantarolar: – Fuso, fuso sai por aí. E me traz o meu noivo aqui.”<sup>182</sup>.

A cantiga da moça tem um efeito mágico e as palavras proferidas no canto dão vida aos objetos, que lhe obedecem prontamente.

Convém lembrar que a maioria das ações, empregadas nos diversos ofícios, tem o movimento pendular, ou seja, uma concepção binária (de dois tempos) – a partir da própria ação de caminhar, todas as demais, como remar, costurar, amolar tesouras, restringem-se ao plano binário. Talvez, pelo fato do nosso metabolismo pulsar binariamente, haja uma tendência natural a aproximar as ações realizadas de sua natureza fisiológica, visto que todo ritmo musical parte do movimento corpóreo, como afirma Jacques-Dalcroze:

“Sin embargo, el cultivo del sentido ritmico muscular, tendiente a traducir en el espacio los ritmos musicales por la acción y el movimiento, no puede separar la cultura física del cuerpo de la educación del oído”<sup>183</sup>.

(c) *Para atenuar situações de dificuldades:*

<sup>182</sup> GRIMM, Wilhelm e Jacob. *O fuso, a lançadeira e a agulha* in: *Contos de Grimm Vol II*. (trad. de Stella Altenbernd e Mário Quintana). p. 258.

<sup>183</sup> Cf. COMPAGNON, Germaine / THOMET, Maurise. *Educación del sentido rítmico*. Buenos Aires: Ed. Kapelusi, 1966. p. 4-5.

Algumas vezes, não é a sincronia do canto com o movimento a receita eficaz para atenuar o cansaço ou a monotonia. Por vezes, é a canção entoada no momento oportuno, contando, sobretudo, com a astúcia do cantor, que determina o êxito do herói, vencendo as dificuldades ou, pelo menos, amenizando-as.

Henriqueta Lisboa registrou vários contos folclóricos, em que a ação de tocar, aliada à astúcia e perspicácia do protagonista, determina a salvação do herói. Em *O menino e o assobio*, os bichos divertem-se, dançando ao som do assobio do menino, absolutamente compelidos pela música: “Saiu a onça pra dançar. Dançou, dançou, até não querer mais, e depois se meteu no mato”<sup>184</sup>. A intenção de cada bicho era de devorar o menino, mas não sem antes usufruir o prazer da música. Assim, cada bicho tinha sua vez de dançar, reunindo-se em seguida no meio do mato, preparando o ataque ao menino. Esse faz um acerto com o carneiro, que aceita tocar o assobio em seu lugar: “O menino, coitado, já estava que não podia mais tocar, de cansado. (...) Ficou o carneiro por último. Tomou o assobio da mão do menino, mandou-o embora e pôs-se a tocar”<sup>185</sup>. Graças à astúcia do carneiro e do menino, este último escapou do ataque dos animais, que foram ludibriados pelo som da música contagiante, impelindo todos a dançar, acreditando ser o menino que tocava e não o carneiro. Desse modo, é a música que impele a dança, que, por sua vez, implica a fuga do menino, fazendo com que este escape da armadilha dos bichos.

Henriqueta Lisboa, no mesmo compêndio, registra *A festa do Tigre* – uma variante de *O menino e o assobio*. Nessa narrativa, no entanto, o tigre é o único vilão, ficando todos os demais bichos em posição equivalente à do

---

<sup>184</sup> LISBOA, Henriqueta. *O menino e o assobio* in: *Literatura Oral para Infância e Juventude*. p. 80.

<sup>185</sup> Op. cit. p. 80.

menino (personagem do conto anterior). Cabe ao macaco (que junto ao jabuti é o grande herói dos ciclos indígenas e africanos) a função de músico – em geral atribuída ao protagonista, quase sempre herói: “O tigre perguntou ao macaco se ele sabia tocar e cantar. Compadre macaco disse que sim, que sabia. O tigre pegou uma viola e deu ao macaco. Pegou outra e cantou...”<sup>186</sup>. Além do macaco, a função de músico cabe ao tigre – o dono da festa – que, por sua ferocidade, é temido pelos outros bichos, gozando de privilégios. Como na versão de *O menino e o assobio*, fica ao encargo da música a fuga dos animais, que escapam das garras do tigre:

“O macaco percebeu que o tigre queria comer os bichos, e respondeu (cantando):

- Corra a roda do bambuá,
- Quem tiver as pernas curtas
- Que vá saindo já”<sup>187</sup>.

A canção do macaco tem a clara função de advertência, e, graças à sua música, os bichos compreenderam a verdadeira intenção do tigre e foram saindo um a um. O tigre, embevecido com o próprio canto e o canto do macaco, não percebia que os animais estavam em retirada, facilitando a ação de fuga: “O tigre cantava com os olhos meio fechados e não via. (...) Os bichos chegavam ao rio, nadavam para a outra banda e estavam livres”<sup>188</sup>. Constatamos, portanto, a ação da música, como veículo facilitador da salvação dos animais.

Através das diversas narrativas aqui focalizadas, destacamos o discurso musical como conduta capaz de atenuar incômodos de natureza diversa. Seja o cansaço físico ou mental, sejam os males do corpo ou da

---

<sup>186</sup> Op. cit. p. 177

<sup>187</sup> Op. cit. p. 177

<sup>188</sup> Op. cit. p. 177

alma, encontramos na música a solução mediadora para a recuperação da harmonia e do equilíbrio tão necessários ao ser humano.

### ***3.4. Varição 4: Soluções Sonoras para os hiatos da memória (a música como estratégia de memorização)***

*“Cantilenas se incrustam com tanta prontidão no coração dos homens quanto a ferrugem no ferro”*

Pascal Quignard

Muito embora dentre as cem narrativas selecionadas para estudo somente três se incluam nessa categoria, fizemos questão de registrá-la, visto o interesse e significação que pedagogos, psicólogos, médicos e artistas em geral demonstram pela função da memória humana e suas implicações, sobretudo, na produção artística.

As narrativas aqui analisadas exploram um aspecto especial da memória, que vem sendo objeto de estudo nas últimas décadas, vistas suas infinitas possibilidades de aplicação – falamos da memória sensorial. Convém lembrar que, no sentido corrente, o termo memória está diretamente vinculado à função cerebral, mental. Contudo, a memória não está submetida apenas ao cérebro e quase sempre procura o apoio de componentes afetivos e sensoriais, sendo, por certo, pertinente falarmos em memória afetiva e memória sensorial<sup>189</sup>.

A atividade musical aciona um conjunto complexo das faculdades humanas, mostrando o quanto a linguagem da música é rica em possibilidades e o quanto pode a mesma fazer para propiciar um desenvolvimento pleno ao ser humano. O avanço da psicanálise tem provado

---

<sup>189</sup> Cf. WILLEMS. *Bases Psicológicas da Educação Musical*. p 15

ser a memória tributária de valioso complexo, abraçando, além de elementos individuais, elementos coletivos – a exemplo dos arquétipos.

A memória do som apóia-se na capacidade que têm as células de receber impressões. Para cada órgão sensorial, há uma memória particular, que depende do sistema nervoso. Assim é que o canto, como livre expressão do dinamismo sonoro, portador de elementos de caráter afetivo, é acessível às crianças antes mesmo da palavra. Por essa razão, “muitas crianças podem entoar numerosas canções antes de falar”<sup>190</sup>.

Sendo a música uma linguagem, cujo despertar antecede a fala, temos, através da mesma, um valioso instrumento de comunicação. O discurso melódico é arquivado na memória através de variadas fontes, que apontaremos, oportunamente, à medida que as narrativas forem apresentadas.

Sílvio Romero, bem como Henriqueta Lisboa, registra a interessante fábula *O cágado e a fruta*. Diz-nos a fábula que havia uma fruta desejada por todos os bichos. Porém, dela só comeria quem soubesse dizer o seu nome. Somente uma velhinha, que morava bem no meio da mata, conhecia o nome da tal fruta. Os bichos mais velozes iam até a velhinha perguntar o nome da fruta. Essa lhes dizia, mas, em seguida, falava outros nomes, propositadamente, para que os bichos se atrapalhassem e esquecessem a primeira informação. O jabuti, no entanto, apesar da zombaria dos outros bichos, em virtude de sua lentidão, vai ao encontro da velhinha, munido de sua viola, obtendo êxito total: “Com o cágado não foi assim, porque ele deu de mão com a sua violinha, e pôs-se a cantar o nome até o lugar da árvore, e venceu a todos”<sup>191</sup>.

O mistério em torno do nome da fruta evoca um motivo religioso – o nome das coisas é sua própria essência – o que nos remete à origem dos

---

<sup>190</sup> WOLFENBÜTTEL. *Cantigas de Ninar de todo o mundo*. p. 40

<sup>191</sup> ROMERO, Sílvio. *O cágado e a fruta* in: *Contos Populares do Brasil*. p. 314

tempos: “No princípio era o verbo”. É o poder do canto, dando à palavra uma nova dimensão, que concede a vitória ao jabuti. A fábula atesta a música como excelente recurso mnemônico.

O discurso musical executado pelo jabuti teve, do artista, uma dupla participação, visto que este cantou e tocou sua violinha. Tal prática aciona vários tipos de memória: a memória sensorial melódica e rítmica, motora e táctil. A memória é, sobretudo, um elemento de continuidade, visto que se inscreve na linha do tempo, resgatando o passado para o presente. Apontamos a música como um excelente elemento de contraste, corporificando a linha do tempo: passado-presente-futuro e sublinhando a permanência do presente. “Estamos sempre no presente e a percepção de futuro e passado é virtual, memorizada ou idealizada”<sup>192</sup>, conforme afirma Gregório Queiroz.

O fato de o jabuti caminhar tocando sua viola lhe permite exercitar sua memória motora. A sincronia entre o manuseio da viola e a caminhada do jabuti implica a marcação de um pulso a ser controlado com as patas traseiras, ao mesmo tempo em que a viola é manejada pelas patas dianteiras (conforme mostra a ilustração do livro).

A execução instrumental, uma vez que o jabuti cantava se fazendo acompanhar da viola, implica a memória táctil, uma das mais relevantes para o músico instrumentista, fazendo-a retirar de seu “arquivo mental” as informações relativas às distâncias intervalares e seus respectivos planos de espaço no instrumento utilizado.

A memória rítmica, de natureza sobretudo fisiológica, apela para a memória do movimento. É, talvez, a memória primitiva, donde advêm todas as demais, tendo em vista a presença do ritmo no nosso metabolismo. A construção arquitetônica do tecido musical é vista como uma rede de

---

<sup>192</sup> QUEIROZ. *A música compõe o homem / o homem compõe a música*. p. 43.



motivos rítmicos que dão unidade e graça à peça. O ritmo permite uma forte consciência do decurso do tempo.

Finalmente a memória melódica, que, sendo de natureza afetiva, exprime estados de alma, emoções, sentimentos e, aludida à sutileza das reminiscências, escapa com frequência à nossa vontade.

Há, ainda, a presença do canto, em que a voz emite a palavra – a expressão que determina quem poderá comer ou não a fruta. O canto tem a primazia de condensar, em si, todos os elementos acima mencionados, com exceção evidentemente, da memória tátil – exclusiva ao manuseio instrumental (no caso, a viola).

O jabuti, portanto, faz uso da música como uma valiosa estratégia de memorização – comportando em sua memória informações de natureza tátil, motora, rítmica e melódica. É nesse feixe de vias informativas que consiste a eficácia da linguagem musical.

Na versão de Sílvio Romero, há uma interpolação, passando a narrativa a um episódio seguinte, em que o jabuti contracena com a onça. Não havendo, no entanto, nenhuma articulação com a música, foge ao propósito da nossa análise.

A versão registrada por Henriqueta Lisboa omite o episódio subsequente (entre o jabuti e a onça) e acrescenta um final que inscreve a narrativa na categoria de conto etiológico (conforme a classificação estabelecida por Câmara Cascudo):

“O cágado só cantando. (...) Nada de se atrapalhar, no seu rojão, cantando o nome da fruta. A velha danou-se. Agarrou-o e atirou-o de costas no chão, com toda a força. O cágado virou-se dizendo:  
- Arre! Pula! Cercê, bizê.

E continuou o seu caminho, sem esquecer o nome da fruta. Depois de lhe dar muitas quedas, vendo que nada arranjava, a velha foi-se embora, fumando de raiva”<sup>193</sup>.

Em virtude das quedas do jabuti, provocadas pela velha, o jabuti permanece até hoje com a aparência de seu casco remendada: “mas o pobre ficou com o casco todo arreventado das quedas que a velha feiticeira lhe deu, como até hoje se vê”<sup>194</sup>. É a justificativa para a aparência do casco do jabuti que inscreve a narrativa na categoria de conto etiológico (conforme a versão coletada por Henriqueta Lisboa, segundo a tipologia cascudiana).

Em *Histórias de Tia Nastácia*, Monteiro Lobato intercala a narração das fábulas com os comentários dos personagens do Sítio do Picapau Amarelo, esclarecendo aspectos da fábula que, segundo Lobato, permanecem, via de regra, obscuros para a criança. Em uma de suas cartas a Godofredo Rangel, manifesta sua preocupação com esse gênero literário: “As fábulas são pequenas moitas de amoras do mato – espinhentas e impenetráveis”<sup>195</sup>. Assim é que seu compêndio de *fábulas*, bem como as *Histórias de Tia Nastácia*, em que o fabulário também é apresentado, adota como procedimento literário a costura alternada entre narração da história ou metanarração e comentário dos personagens ouvintes ou metaouvintes. Vovó Benta esclarece as crianças de que os índios, em sua sabedoria, dão à fábula um conteúdo verdadeiro, ao apontar a música como recurso mnemônico:

“Já eles (os índios) fizeram alguma coisa pondo uma noção verdadeira nessa historinha.

- Que noção?

<sup>193</sup> LISBOA, Henriqueta. *O cágado e a fruta* in: *Literatura oral para a infância e juventude*. p. 62

<sup>194</sup> Op. cit. p. 62

<sup>195</sup> LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre Tomo II*. São Paulo: Brasiliense, 1956. p. 104

- A do jabuti botar em música a tal palavra difícil para melhor guardá-la na memória. Isso é muito certo. A toada musical ajuda a decorar<sup>196</sup>.

É o emprego da música como estratégia de memorização que concede a essa fábula o tom de autenticidade, enfatizado por Lobato. A cultura indígena, de modo especial, valoriza o dom da música, visto que o ciclo do jabuti – contos de procedência indígena, muito embora circule em grande parte com variantes entre os negros africanos, o que confirma a incidência de motivos similares em diferentes pontos do globo – adota o uso dos mais diversos instrumentos musicais a serem executados pelo jabuti. Temos a gaita, a flauta e a viola entre os mais freqüentes, utilizados na sua performance musical.

Salientamos que tanto o jabuti como o macaco gozam de grande prestígio em seu grupo social, conforme o fabulário, demonstrando total equivalência com a raposa astuta dos contos arianos, que circula em toda a Europa, marcando, naturalmente, sua presença em nosso folclore nacional. Parece haver uma associação entre a boa reputação dos bichos e sua aptidão musical. O plano intuitivo da arte funciona como um elo poderoso com os deuses e o sobrenatural. Os animais respeitados diante de sua comunidade e que demonstram espírito de liderança manuseiam um instrumento musical como prova de sua superioridade.

Henriqueta Lisboa também registrou em sua coletânea de contos folclóricos *O beija-flor* – uma variante de *O cágado e a fruta*. Desta feita, o beija-flor é enviado ao céu, pelos outros pássaros, para perguntar a Nosso Senhor o nome de uma fruta saborosa:

---

<sup>196</sup> LOBATO, Monteiro. *Histórias de Tia Nastácia*. 13ª ed. São Paulo: Brasiliense, [s/d]. p 155

“Nosso Senhor repetiu a recomendação (*antes feita ao tico-tico, porém sem êxito*):

- Para você não esquecer a resposta, há de ir pelo caminho baixando a cabeça e cantando estes versos, cada vez que ouvir a trovoadá roncar:

Ingerê  
 Como gambê  
 Como na chácara  
 Não há  
 Ingerê  
 Ingerê  
 Crá-Crá

E disse também que ele devia beijar as flores que fosse encontrando”<sup>197</sup>.

Nessa variante, o instrumento musical é dispensado e cabe ao canto a função de reter na memória o nome da cobiçada fruta. No entanto, como vimos, o canto abarca todos os elementos constitutivos do tecido musical, ou seja, o ritmo,, a melodia e a harmonia (esboçada através da linha melódica), sendo, portanto, suficiente estímulo para o necessário êxito.

*O beija-flor*, a exemplo de *O cágado e a fruta*, é também um conto etiológico, tendo seu hábito de beijar as flores – de onde advém seu nome – justificado através da narrativa:

“Então o beija-flor contou-lhe que quando chegou lá, São Pedro veio recebê-lo; e que Nosso Senhor lhe recomendara que baixasse a cabeça cada vez que ouvisse a trovoadá roncar e cantasse ... (...) E também que viesse pelo caminho beijando as flores que encontrasse. (...) E foi daí que ele ficou se chamando beija-flor”<sup>198</sup>.

---

<sup>197</sup> LISBOA, Henriqueta. *O Beija-flor* in: *Literatura Oral para Infância e Juventude*. p 22

<sup>198</sup> Op. Cit. p. 23

Interessante apelo mnemônico é utilizado em *Chiquim*, conto de procedência mexicana, incluso numa co-edição latino-americana. *Chiquim* – personagem que intitula a narrativa – é um moleque “arteiro” que, não tendo morada fixa, vive aprontando confusão, embora esteja sempre bem intencionado. Chiquim recebe a incumbência de ir à farmácia comprar uma seringa (a que ele chama de “xiringa”): “Chiquim, para não esquecer da tarefa, foi o caminho inteiro repetindo: - Xiringa, xiringa, xiringa ...”<sup>199</sup>

A repetição ininterrupta do vocábulo “xiringa” produz um efeito onomatopaico, gerando uma lengalenga cadenciada, cuja estrutura rítmica é definida e envolvente, fazendo o moleque ritmar seus passos de acordo com a emissão vocal. As onomatopéias são classificadas em dois tipos: vocabulares e sintagmáticas<sup>200</sup>. É denominada vocabular a onomatopéia, cuja imitação de sons naturais se faz por meio de fonemas de um único vocábulo. Já a onomatopéia sintagmática ocorre, quando a imitação de sons naturais se faz através da articulação de vocábulos diferentes.

Em *Chiquim*, muito embora o efeito repetitivo do vocábulo “xiringa” não tenha como objetivo a imitação – que caracteriza a onomatopéia – é a regularidade rítmica, produzida através da repetição, que produz o efeito envolvente, fortalecendo a pulsação do ritmo no tempo físico que impele o movimento, a caminhada.

A narrativa evidencia o tom de humor em seus parágrafos finais, quando o personagem trapalhão faz uma grande confusão em torno da fonética e da semântica das palavras. Constatemos através da breve paráfrase acompanhada de citação: ao encontrar um amigo, Chiquim se detém para

<sup>199</sup> CORONA, Pascuala. *Chiquim* in: *Conto de Artimanhas e Travessuras*. São Paulo: Ática, 1988. p. 39.

<sup>200</sup> A denominação *onomatopéia sintagmática* encontra-se presente nos textos dos professores da UFC: Marcondes Rosa Souza e José Lemos Monteiro; é, por vezes, substituída por *harmonia imitativa*, como consta na obra de Nilce Sant’Anna Martins. (Ver Bibliografia).

conversar e esquece o vocábulo “xiringa”. Inconformado, culpa o amigo que lhe responde com maus modos:

- “- Óia, já tou cheio! Pára com isso, senão vou te *xiringá!*
- Isso! – disse Chiquim.
- Xiringa, Xiringa! Foi o que elas me *pediro!* Você é meu amigo, meu grande amigo. Não existe nada como os amigo. Xiringa, Xiringa, xiringa...”<sup>201</sup>.

O termo “xiringá”, empregado pelo amigo do Chiquim como molhar, desperta imediatamente a memória do moleque, que logo associa com o vocábulo *seringa* = “xiringa” no seu linguajar. O garoto continua confundindo tudo, agradecendo ao amigo por tê-lo ajudado (um outro grande engano, visto que a intenção do amigo era revidar a atitude injusta de Chiquim).

Convém lembrar que a memória sensorial – de natureza fisiológica – precede a memória semântica – de natureza mental – sendo, portanto, bastante natural que Chiquim, demonstrando dificuldades quanto a sua compreensão (atividade mental), buscasse apoio na memória sensorial. As informações faladas segundo um padrão rítmico serão facilmente retidas como uma unidade.

Vale salientar que as memórias, de naturezas diversas, se auxiliam e estão comumente interligadas, favorecendo sobremaneira o indivíduo, quando solicitadas simultaneamente.

---

<sup>201</sup> CORONA. *Chiquim* in: *Conto de Artimanhas e Travessuras*. p. 40

### ***3.5. Varição 5: Tecendo pontes entre mundos paralelos*** *(a música como meio de comunicação com o invisível)*

*“O ouvido é a porta do que não é deste mundo”*

Pascal Quignard

Existe um plano invisível, sustentando um plano visível – nisto consiste o leitmotiv de toda a mitologia. É o poder mágico, divino e misterioso da música o principal elo entre o homem e esse mundo invisível. A comunicação, estabelecida através da música com o mundo espiritual, promove influências benéficas, favorecendo a cura, o plantio, a colheita, a caça e a vitória na guerra.

É inegável o caráter mágico-religioso presente nos cantos primitivos e sua importância primordial no desenvolvimento da arte musical, ou seja, a música como linguagem estética e não como linguagem meramente funcional. A natureza mística e transcendental permanece no discurso musical de nossos dias, fazendo da música uma forma de tocar as profundezas da alma humana.

A música e a dança (sendo a segunda dependente da primeira) estão estreitamente vinculadas aos arquétipos junguianos, segundo estudiosos de ambas as áreas. Paul Nettl<sup>202</sup>, obedecendo à tipologia psicológica de Jung, estabelece associações quanto à índole dos movimentos coreográficos dos povos matriarcais e patriarcais. As linhas melódicas utilizadas em danças de povos matriarcais têm caráter introvertido, visto que tais danças obedecem a um ritmo de intervalos curtos, cujos movimentos expressam tranquilidade e

---

<sup>202</sup> Cf. NETTL, Paul. *La música e la danza*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945, p. 39.

ensimesmamento. Já as melodias empregadas em danças de povos patriarcais possuem caráter extrovertido, uma vez que estes vivem da caça e da guerra, são ativos e agressivos, e, naturalmente, preferem ritmos dinâmicos, selvagens, sugerindo movimentos grosseiros.

Paralelamente, Gregório Pereira Queiroz<sup>203</sup> aponta similar equivalência entre os arquétipos junguianos e os elementos estruturais do tecido musical. Os quatro tipos junguianos: racional, sensível, intuitivo e emotivo, correspondem, respectivamente, à harmonia, timbre, ritmo e melodia.

Os arquétipos humanos, invisíveis enquanto matrizes, mas visivelmente impressos nos temperamentos, mostrando com clareza sua repercussão nas artes, evidenciam a complexidade do mundo interior dos indivíduos. É através das artes, sobretudo, que o ser humano manifesta esse mundo interior e estabelece contato com o sobre-humano – os mundos paralelos. De modo especial, os padrões musicais arquétipos são empregados em níveis de comunicação que transcendem os sistemas de mensagens intelectuais.

Dentre todas as artes, a música, inegavelmente, é a que dispõe de maior poder de comunicação com o invisível. A partir dos cantos mágicos – representados pelas fórmulas de encantamento com poder restaurador – ou ainda, os cantos miméticos – canto de imitação dos totens, empregados em rituais para favorecer a caça ou combate, temos na linguagem musical a grande força espiritual. Segismundo Spina, referindo-se ao canto mimético, afirma: “é o canto mimético da própria vida dos espíritos, a fim de conjurar essas forças de que dispõem os espíritos dos mortos sobre o mundo dos vivos”<sup>204</sup>. As evidências apontam a música e a expressão coreográfica (arte

---

<sup>203</sup> Cf. QUEIROZ. *A música compõe o homem / o homem compõe a música*. p. 138, 139

<sup>204</sup> SPINA. *Na madrugada das formas poéticas*. p. 19.



coadjuvante) como linguagens que precederam a fala, o que significa dizer que a música é, sobretudo, a linguagem original da humanidade.

A cultura africana mantém viva a tradição do canto e da dança como meio de manter contato com seus ancestrais – uma porta para o mundo dos espíritos. Essa porta, que dá aos vivos acesso ao mundo dos mortos, é via de mão dupla, permitindo também a comunicação dos mortos com os vivos, conforme constatamos em várias narrativas infantis.

O conto da tradição portuguesa, *A madrasta*, que, uma vez incorporado ao nosso folclore, recebe os mais diversos títulos, tais como *Capineiro de meu pai*, *Os passarinhos da figueira*, *A figueira*, *A menina enterrada viva*, está presente nas grandes coletâneas de contos folclóricos brasileiros, sendo registrado por Sílvio Romero, Câmara Cascudo, Monteiro Lobato, Ruth Guimarães, entre outros. Esse conto, que pertence ao gênero conto cantado – forma lítero-musical, cuja origem se encontra nas antigas canções de gestas -, é classificado por Câmara Cascudo como conto de natureza denunciante, em virtude de ser através do canto que a menina enterrada viva denuncia a madrasta como a causadora de seu infortúnio. A revelação é feita por ocasião da poda do capim, quando o capineiro, ao iniciar seu trabalho escuta o canto que diz:

“Capineiro de meu pai  
Não me cortes os cabelos  
Minha mãe me penteava  
Minha madrasta me enterrou

Pelos figos da figueira

Que o 'passarim' bicou

Xô, passarinho da figueira do meu pai (bis)

Xô, passarinho da figueira do meu pai (bis)<sup>205</sup>.

*Capineiro de meu pai*

Ca-pi-rei-ro de meu pai não me cor-tes os ca-be-los mi-nha  
 mãe me pen-te-a-va mi-nha ma-dras ta-men-ter-rou pe-los  
 fi-gos da fi-guei-ra que o pas-sa-rim bi-cou Xô pas-sa-  
 ri-nho da fi-guei-ra do meu pai Xô, pas-sa-ri-nho da fi-guei-ra do meu pai.

<sup>205</sup> Registro musical feito por mim, com base na versão que circula em Pernambuco, contada e cantada por meu pai.

Temos na canção uma paráfrase sintética em 1ª pessoa da história da infeliz menina, cujos cabelos crescem em forma de capim. O canto é apresentado como elemento mágico e desencadeador do desfecho da narrativa, acusando a malvada madrasta, o que nos remete de imediato ao mito do rei Midas, o qual tem seu segredo revelado pelo assobio melodioso do canavial. Há também uma alusão direta ao mito de Orfeu, quando apontamos a música como ponte entre o mundo terreno e o sobrenatural – Orfeu, através do canto, penetra no mundo dos mortos; a menina, através do canto, retorna ao mundo dos vivos – a música é o bilhete mágico usado na travessia entre os dois mundos.

A garota é desenterrada com vida por milagre de Nossa Senhora, cuja presença substitui o mito pagão (representado pelas fadas) pelo mito cristão, freqüente nas narrativas populares.

A versão de Câmara Cascudo – *A menina enterrada viva* – elimina a triplicação presente em *A madrasta*, inclusa na compilação de Monteiro Lobato (no compêndio *História de tia Nastácia*), reduzindo de três para apenas uma menina. Ruth Guimarães procede da mesma forma em *Os passarinhos da figueira*. Já Sílvio Romero adota o número intermediário, registrando, em sua versão, duas meninas órfãs, enterradas por sua madrasta em volta da figueira.

Mitos, em que ocorre o sepultamento de um corpo sacrificado (em geral uma deidade ou um personagem ancestral) transformado em planta, muitas vezes comestíveis (a exemplo do milho e da mandioca), são recorrentes em todas as culturas, de modo particular do Pacífico, apontando a metamorfose – de gente à planta ou a bicho e vice-versa – como um elemento persistente, que permeia com freqüência o folclore do mundo inteiro.

Em *A amoreira*, da coletânea dos irmãos Grimm, um garoto é morto e cozinhado por sua madrasta. Sua meio-irmã, lamentando a má sorte do irmão, recolhe seus ossos e os enterra debaixo de uma amoreira. Como por encanto, surge um pássaro que pousa na amoreira, cantando uma canção que, como em *Capineiro de meu pai*, parafraseia sua própria história:

“- Minha mãe me matou  
meu pai me comeu,  
minha irmã Marleninha  
meus ossos juntou,  
num lenço de seda os amarrou,  
debaixo da amoreira os ocultou,  
piu, piu, que lindo pássaro sou”<sup>206</sup>.

O menino, transformado em pássaro, como revela o texto verbal da canção, comunica-se com o mundo dos vivos, denunciando, através do canto, a crueldade de sua madrasta (uma vez que o pai ignora alimentar-se da carne do próprio filho, não participando intencionalmente do crime atroz). É também através do canto que negocia objetos a serem usados oportunamente:

“- Pássaro, - disse ele – como cantas bem! Deixa-me ouvir também, canta outra vez.  
- Não, - disse o pássaro – não canto de graça duas vezes; dá-me esse mó e cantarei de novo”<sup>207</sup>.

Como ocorre com a menina de *Capineiro de meu pai*, o garoto passa pela experiência da metamorfose (aquela em planta e este em pássaro) e

<sup>206</sup> GRIMM. *A amoreira* in: *Contos e lendas dos irmãos Grimm Vol V*. p. 214

<sup>207</sup> Op. cit. p. 217

retoma a sua forma humana, usufruindo novamente o convívio de seus entes queridos. Ambos visitam mundos paralelos e, através do encanto da música, retornam aos lugares de origem no aconchego de seus lares, livres da insuportável presença de suas madrastas.

Satisfazendo a criteriosa justiça tão peculiar à criança, as madrastas são severamente punidas – mandadas ao outro mundo sem o bilhete de volta, uma vez que o dom do canto, com poderes para habilitar a travessia de retorno, cabe apenas aos heróis. Assim é que a mó – pesado instrumento utilizado pelos moleiros – é arremessada pelo pássaro, causando a morte da perversa madrasta: “Quando transpôs a soleira da porta, pac! o pássaro atirou-lhe na cabeça a pesada mó, que a esmigalhou”<sup>208</sup>. Morte igualmente trágica é registrada na versão de *Capineiro de meu pai*, recolhida por Ruth Guimarães (a história, em sua compilação, recebe o título de *Os passarinhos da figueira*): “Mas a megera, quando viu no que dera o seu malfeito, correu para a floresta e as feras a devoraram”<sup>209</sup>.

Os termos como *esmigalhou* e *devoraram* apontam a total impossibilidade de retorno ao mundo dos vivos. Através desses verbos fica patente a finitude dos vilões. Quando a menina vira capim e o menino vira pássaro, a transformação de ambos sugere a morte como metamorfose, uma vez que planta e pássaro são seres vivos, o que viabiliza sua possibilidade de regresso ao seu mundo de origem.

As árvores – figueira e amoreira – são representações simbólicas da ressurreição. É sob a figueira que a menina é enterrada e aparece sobre o solo em forma de capim; de modo similar, é sob a amoreira que o menino é enterrado e aparece em seus galhos como um pássaro encantado. O contato com a terra sugere a germinação da semente, que dá origem à nova vida,

---

<sup>208</sup> Op. cit. p. 221

<sup>209</sup> GUIMARÃES. *Os passarinhos da figueira* in: *Lendas e fábulas do Brasil*. p. 54.

conforme as palavras de Jesus, do Evangelho de São João: “Em verdade, em verdade vos digo, a menos que caia na terra e morra, o grão de trigo ficará inerte e abandonado; mas, se morrer, dará muitos frutos”<sup>210</sup>.

Curiosamente, é o diabo o único vilão a manifestar maestria no manuseio de um instrumento musical. O dom da música vem somar-se aos poderes sobrenaturais exibidos pelo demônio, com a intenção de seduzir mais facilmente o herói. A história do pescador que fazia, no seu barco, a travessia do diabo em pessoa é bastante conhecida, sobretudo, na região Nordeste. Após mencionar que gostaria de acrescentar a letra C às cordas RE e DO que faltavam na viola do Diabo, formando com isso, a palavra CREDO, o pescador afugenta o diabo, mas lembra com saudade de sua execução musical: “O seu violão vai me deixar saudades. (...) Vou sentir a ausência dessa companhia que não amava Nossa Senhora, mas que tocava por pauta<sup>211</sup> - tocava esplendidamente”<sup>212</sup>.

O diabo, assim como o jabuti, é versátil instrumentista. Vemos, em várias narrativas, o Diabo tocando instrumentos percussivos associados à dança. Em *O homem dos pés de quenga*, narrativa coletada no interior da Paraíba por Altimar Pimentel, é o próprio Diabo que se aproxima de uma roda de cantadores de coco, retirando de um saco seu ganzá diante da expectativa e deslumbramento do povo, que é envolvido freneticamente pelo calor da dança, até descobrirem que os pés do exímio tocador pareciam cascos de animal de montaria:

“O tocador apressava cada vez mais o ritmo do ganzá. Os dançarinos apressavam os passos. Pareciam loucos na embriaguez da dança.

<sup>210</sup> Evangelho de São João (12:24). São Paulo: Maltese, 1962. p. 1020.

<sup>211</sup> \* A expressão popular “tocar por pauta” tem sentido oposto a “tocar de ouvido”, e significa dizer que o executante sabe ler o texto musical (partitura).

<sup>212</sup> CASCUDO. *Toca por pauta* in: *Contos Tradicionais do Brasil*. p. 193.

Um garoto, a quem não haviam deixado participar da roda observa o tocador. De repente, olhando os pés do tocador, berrou:

- O homem tem os pés de quenga!

Todos olharam para os pés do desconhecido. Espanto geral. Constataram a denúncia do garoto. Benzeram-se. O Diabo sumiu”<sup>213</sup>.

A exemplo do conto de Andersen – *A roupa nova do Imperador* – é uma criança que, na sua inocência e autenticidade, enxerga e denuncia a verdade que os adultos teimam em não ver. O garoto de *A roupa nova do Imperador*, não tendo compromisso com a hipocrisia da corte do soberano, denuncia: “ – Mas o imperador está nu! disse de repente uma criança”<sup>214</sup>. De modo similar, o garoto de *O homem dos pés de quenga*, por encontrar-se livre da sedução do Diabo, não participando da dança frenética, na qualidade de observador, rompe a algazarra com a espantosa revelação.

Em *A mãe do Diabo morreu* (também inclusa na compilação de *Estórias do Diabo*, de Altimar Pimentel) é um grupo de demônios que dança o coco tocando zabumba. Os diabos perseguem um pescador, que, sendo aficcionado pela dança do coco, relegava, a segundo plano, a família e suas atribuições: “Todos os diabos do inferno perseguiram o homem tocando, cantando e sapateando o coco: “A mãe do diabo morreu. / Se enterra depois de amanhã. (...) O homem nunca mais dançou o coco”<sup>215</sup>.

Essa narrativa, que aponta com clareza a punição do homem pelo excessivo valor atribuído aos prazeres sensoriais (o canto e a dança) em detrimento de suas responsabilidades, é uma das poucas em que o demônio sai vitorioso. Câmara Cascudo classifica, em sua tipologia de contos, o

<sup>213</sup> PIMENTEL, Altimar de A. *O homem dos pés de quenga* in: *Estórias do Diabo*. Brasília: Thesaurus, 1995. p. 60.

<sup>214</sup> ANDERSEN, Hans Christian. *A roupa nova do Imperador* in: *Contos de Andersen* (trad. Olívia Krähenbühl) São Paulo: Cultrix. [s/d] p. 146

<sup>215</sup> PIMENTEL. *A mãe do Diabo morreu* in: *Estórias do Diabo*. p. 62.

conjunto de histórias em que a figura do demônio é derrotada como *Ciclo do Demônio Logrado*. Em sua maioria, as narrativas apresentam o Diabo fazendo uso do poder da música para atrair e seduzir. Tocando viola, gaita, fole, ganzá ou zabumba, o Diabo seduz, porém, é derrotado no final, reafirmando o maniqueísmo pertinente nos contos da tradição popular.

Os instrumentos percussivos, em especial os tambores, utilizam suas possibilidades rítmicas, demasiadamente persuasivas, para promover o efeito de deslocamento da realidade habitual. Sentimos o ímpeto de sermos arrebatados para fora da linearidade do tempo e tomados por um enlevo suspensivo, que nos coloca fora do tempo real. As práticas do candomblé e dos ritos religiosos, sobretudo africanos, utilizam esse procedimento.

Segundo Peter Hamel, o ritmo dos tambores dirige-se principalmente aos centros mágicos e inconscientes, sendo usado como recurso para a prática do exorcismo, conforme afirma Hamel:

“Tanto para as tribos africanas como para os povos ártico-asiáticos, o tambor é a voz de ‘alguém lá de cima’, do que provoca o trovão, do pai de todos, da divindade principal. Por isso o tambor representa também a comunicação com o mundo inferior”<sup>216</sup>.

É o poder da música reconhecido e admirado por todo o céu e o inferno. Se algumas narrativas nos apresentam o diabo instrumentista, ou até mesmo envolvido em disputas entre os cantadores, paralelamente temos Nossa Senhora comovida com a performance de um pobre violinista, presenteando-o com o seu sapatinho de ouro:

“Entrou na igreja, e tirou o seu divino instrumento. A santa comoveu-se com aquela melodia e comoveu-se com a sua miséria.

---

<sup>216</sup> HAMEL, Peter Michel. *O autoconhecimento através da música*. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 106.



Fez um movimento, inclinou-se, descalçou um dos sapatinhos de ouro e lançou-o nas mãos do pobre menestrel.”<sup>217</sup>.

A narrativa acima mencionada, intitulada *O tocador de violino* – inclusa na coletânea de Figueiredo Pimentel – exemplifica a associação entre habilidade musical e dom divino, sugerindo ser a música uma dádiva exclusiva, concedida aos nobres de espírito, dotados de grande sensibilidade.

O prêmio, quando concedido pelas mãos divinas, tem como intento, naturalmente, recompensar virtudes, e a virtude musical sempre esteve diretamente associada à cura e ao poder restaurador. Nossa Senhora, portanto, ao presentear o músico com seu sapato de ouro, reconhece na música sentimentos positivos vinculados à bondade e à grandeza de espírito.

Ratificando esse princípio, convém salientar que o Diabo utiliza-se da música para camuflar os sentimentos vis, visto que não há melhor máscara para a maldade que a virtude e é justamente através da virtude da música que o demônio seduz.

O folclore do mundo inteiro é rico em contos de criaturas pequenas, possuidoras de poderes sobrenaturais – os duendes, elfos, gnomos ou anões mágicos permeiam tais narrativas.

Rituais que incluem a prática do canto e da dança, envolvendo esses seres mágicos são freqüentes nos contos populares. Nesses os anões comportam-se como feiticeiros poderosos, castigando os humanos que deles se aproximam com interesses gananciosos e premiando aqueles que demonstram bons sentimentos.

Em *Os anõezinhos feiticeiros*, um grupo de anões vivenciam um ritual, quando dois aventureiros aproximam-se e vêem-se forçados a participar da roda festiva dos anões:

---

<sup>217</sup> PIMENTEL, Figueiredo. *O tocador de violino* in: *Contos da Carochinha*. Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Liv. Garnier, 1992. p. 108-109.

“Aí viram numerosos grupos de pequeninos anões dançando alegres de mãos dadas. (...)

Assim que o velho – naturalmente o Rei dos Anõezinhos – avistou os dois companheiros, fez-lhes amistosos sinais com a mão, para que se aproximassem, e os dançarinos abriram a roda dando passagem franca.

Fechou-se em seguida a roda dos alegres foliões que recomeçaram com as suas músicas, bailados e cantigas”<sup>218</sup>.

Os dois companheiros de viagem, aceitos pelos anões por partilharem com eles do canto e da dança, são agraciados com pedaços de carvão, ao despedirem-se. Para surpresa de ambos, o carvão transforma-se em ouro. Um deles contenta-se e agradece a sorte, o outro, porém, retorna aos anões na esperança de ficar mais rico ainda. Seu desapontamento é total ao perceber que não só o carvão recebido pela segunda vez, como o que fora ganho na noite anterior, consistia em simples pedaços de carvão, e não em ouro, conforme esperava.

A paráfrase acima ilustra a polaridade prêmio / punição presente na narrativa, visto que o companheiro ganancioso não apenas deixa de receber uma nova dádiva em ouro, como perde tudo o que havia ganho na noite anterior, enquanto seu colega de viagem preserva o ouro obtido como prêmio, graças ao seu contentamento, dando-se por satisfeito com o presente. O espírito de humildade e gratidão é extremamente valorizado nas narrativas folclóricas, sendo com freqüência recompensado em oposição ao vício da ambição e ganância que costuma ser punido com severidade.

---

<sup>218</sup> PIMENTEL. *Os anõezinhos feiticeiros* in: *Histórias da Avozinha*. p 244.

A ênfase dada à prática musical peculiar ao povo miúdo, que parece receber bem os viajantes ou curiosos, mediante a participação destes em suas atividades musicais, é uma constante em tais narrativas.

Esse procedimento constatamos também no conto *Os dois corcundas*, registrado por Pimentel Pinto. O fio narrativo focaliza o corcunda pobre que, sentindo-se atraído por uma desconhecida melodia, caminha em sua direção:

“... desceu do jirau e dirigiu-se para o ponto de onde provinham as vozes. (...) Um grupo de estranhas criaturas dançavam. (...) Enquanto dançavam, cantavam em coro uma cantiga sempre igual:

Vai, segunda, terça-feira,  
Vai, vai, vai, vem!  
Vai, segunda, terça-feira  
Vai, vai, vai, vem!”<sup>219</sup>.

É a música dos anões que atrai o corcunda pobre e este, “como gostasse de improvisar modinhas ao som da viola”<sup>220</sup>, arrisca modificar a monótona cantiga, propondo uma alteração:

“Vai, segunda, terça-feira,  
Vai, vai, vai, vem!  
E vai quarta e quinta-feira  
Vai, vai, vai, meu bem”<sup>221</sup>.

O contentamento manifestado pelos anões com os versos do corcunda, que os oferece como presente ao povo miúdo, demonstra a valorização destes para com a arte do canto. E é graças a sua habilidade musical de

---

<sup>219</sup> PINTO, J. Pimentel. *Os dois corcundas* in: *Os sete sapatos da princesa e outras estórias*. São Paulo: Ed. do Brasil. [s/d] p. 54.

<sup>220</sup> Op. cit. p. 55

<sup>221</sup> Op. cit. p. 55

improvisar, que o corcunda recebe em troca o benefício de livrar-se do incômodo volume nas costas.

Em contrapartida, a inabilidade do corcunda rico para o improviso, mencionando a sexta-feira – dia da Paixão de Cristo, portanto, inapropriado para o canto dos anões (“... E vai sexta e vai domingo / vai, vai, vai também”<sup>222</sup>), é responsável pelo castigo de carregar, em vez de uma, duas corcundas, tamanho o desagrado dos anões pelos versos do segundo corcunda.

É a música que atrai os homens para o mundo dos anões feiticeiros e é também através da música que estes aprovam ou desaprovam os humanos, punindo ou agraciando conforme suas atitudes e habilidades musicais.

---

<sup>222</sup> Op. cit. p. 59

### ***3.6. Varição 6: Revelações melódicas – linguagem que transcende todas as línguas (a música como meio facilitador da comunicação)***

*“A música me desdobra como um punho que abrimos”*

Goethe

Através da música, segredos são revelados, verdades são declaradas, e advertências são sutilmente mencionadas, facilitando o bom desempenho do herói em comunicar-se com êxito, quando a situação exige cautela.

A música é tida como uma das mais elevadas formas de comunicação, visto que atinge o indivíduo via emocional, dispensando os entraves do intelecto. A estrutura musical funciona como um transmissor de sinais, cujo alcance chega a dimensões acessíveis a poucos outros meios práticos. É a música, portanto, junto ao mito, a linguagem por excelência do inconsciente, e, por isso mesmo, uma linguagem universal, que transcende todos os espaços, tempos e eventos.

Através do discurso musical, o ouvinte é massageado por uma sucessão de ondas sonoras. À medida que esses sons são integrados às vias neurais, aumentamos nossa capacidade de percepção e comunicação. A música, invariavelmente, amplia a percepção espacial e expressão vocal do indivíduo. Gregório Queiroz nos fala a respeito da função prioritária da música – a comunicação:

*“A arte verdadeira não tem por finalidade agradar às pessoas, mas utiliza-se da relação sensorial, no mais das vezes agradável, para transmitir algo, e quanto mais verdadeiro e significativo o que*

transmitir, e quanto mais simpaticamente afetar a sensorialidade humana, maior será a arte”<sup>223</sup>.

O desbloqueio do intelecto, permitindo fluir a emoção, é uma das maiores vantagens da música sobre as demais linguagens. Esse é um motivo recorrente em diversas narrativas, dentre as quais *O vaqueiro que não sabia mentir*, conforme registra Ricardo Azevedo; ou *O boi Leição*, na versão de Câmara Cascudo.

É o discurso musical uma máscara sonora que facilita a revelação da verdade por vezes embaraçosa, a exemplo do vaqueiro que mata o boi Barroso, que pertencia ao patrão, para satisfazer os caprichos de uma mulher:

“(…) Eu matei o boi Barroso

Aquele boi amoroso

Aquele bicho manhoso

Aquele boi precioso

Fiz loucura aquela hora

Por estar apaixonado

Se errei, eu pago agora

Mereço ser castigado”<sup>224</sup>.

As máscaras fazem quem as usa transferir a responsabilidade para o personagem representado. Assim, o vaqueiro divide com a arte o peso de sua terrível revelação. A fluência dos versos, em perfeita sincronia com o canto, tem uma dupla função – aliviar a tensão do vaqueiro e sensibilizar o coração do fazendeiro. A coragem de desvendar a dura verdade torna-se possível

<sup>223</sup> QUEIROZ. *A música compõe o homem / o homem compõe a música*. p. 19

<sup>224</sup> AZEVEDO, Ricardo. *O vaqueiro que não sabia mentir* in: *Armazém do Folclore*. São Paulo: Ática, 2000. p. 83

mediante o apoio da música, que sombreia o medo, atenuando as dificuldades de comunicação.

A revelação, às vezes, vem em forma de advertência, auxiliando a travessia do herói. Em *Cinderela*, da coletânea de contos dos Grimm, o príncipe conduz na carruagem uma das irmãs de Cinderela, que se faz passar pela princesa, chegando a mutilar o pé para permitir acomodá-lo no sapato. Duas pombinhas cantam, advertindo ao príncipe a presença da falsa princesa na carruagem:

“- Olhe para trás! Olhe para trás!  
Há sangue no sapato  
que é pequeno demais!  
Não é a noiva certa  
que vai sentada atrás”<sup>225</sup>.

A pomba – representação simbólica do Espírito Santo – vinculada à paz e à harmonia, parece ser a grande eleita para restaurar as injustiças, protegendo os oprimidos, recuperando a verdade e auxiliando a trajetória do herói (representante do bem e da bondade) nas narrativas populares.

Em *A moura-torta*, na versão de Figueiredo Pimentel, é também uma pombinha que, cantando, adverte ao rei de que a moura-torta não passa de uma usurpadora dos direitos da verdadeira princesa, ou seja, a própria pombinha, que perde sua forma humana, graças ao feitiço da perversa moura. O canto da pombinha em *A moura-torta* é bastante sutil. Seus versos não denunciam a atitude da usurpadora como ocorre em *Cinderela*. O canto triste da pombinha e seu interesse em saber como passa o rei na companhia da falsa princesa, apenas insinua que há algo errado, além de deixar o jardineiro perplexo:

---

<sup>225</sup> GRIMM. *Cinderela* in: *Contos de Grimm Vol II*. (trad. Heloísa Penteadó). p. 85

“No dia seguinte, pela manhã, o jardineiro-mor estava trabalhando, quando viu uma pombinha toda branca, pousar no arbusto e cantar:

- Horteleiro, hortelão, da real horta, como é que passa o rei co’a mouro torta? (...)

Ai! Triste de nós, pombinhas, que só comemos pedrinhas”<sup>226</sup>.

A melodia triste entoada pela pombinha, relatando seu infortúnio, desencadeia o desfecho da narrativa. Assim como em *Cinderela*, é a revelação através do canto das pombinhas que promove a solução final do conflito narrativo. Em ambos os contos, o lugar da princesa é assumido por uma substituta desonesta, e a advertência restauradora da ordem e da paz é feita através do canto da avezinha.

Há inúmeras narrativas em que os pássaros – não necessariamente as pombas – assumem o controle do fio narrativo, promovendo a reparação do desvio provocado pelos vilões. No conto, *Os três passarinhos*, incluso na coletânea dos Grimm, as irmãs invejosas da princesa tentam afogar os bebês que esta acaba de dar à luz, pondo em seu lugar animais asquerosos, com o intento de promover a discórdia entre o príncipe e a princesa. É um pássaro empoleirado que, estando mais perto do céu – o que sugere uma associação direta com o plano divino, delata com seu canto o ocorrido, levando o rei a recuperar sua esposa, punindo as pérfidas cunhadas. O canto do pássaro é uma paráfrase sintética da narrativa:

“- A pobre mãe solitária,  
trancada está na prisão.  
O rei, sangue de heróis,  
estes três são filhos teus

---

<sup>226</sup> PIMENTEL. *A moura-torta* in: *Contos da Carochinha*. p. 191



As pérfidas irmãs invejosas  
 n'água os atiraram pressurosos  
 cada um por sua vez  
 mas nenhum se afogou  
 pois o bom pescador os salvou”<sup>227</sup>.

Em *Mãe Nevada*, da obra dos Grimm, é o galo a ave empoleirada que revela a todos o caráter das duas mocinhas que visitam Mãe Nevada. O canto assinala a diferença entre as jovens, apresentando visíveis alusões, onde a moça boa é coberta de ouro e a moça má banhada de piche, associando o brilho do ouro à nobreza de caráter, e a negrura do piche à alma suja e vil:

“Dirigiu-se (a moça boa) para lá e, mal entrou no pátio, um galo empoleirado no poço cantou:

- Quiquiriqui!
- Olhem quem chegou!
- Nossa mocinha de ouro que vale mais que um tesouro!

(...) A moça (má) parou na soleira, esperando a chuva de ouro, mas, em vez disso, um caldeirão de piche virou sobre ela. Ao vê-la chegar, o galo empoleirado no poço cantou:

- Quiquiriqui!
- Olhem quem chegou!
- Nossa garota imunda mais suja do que nunca”<sup>228</sup>.

O galo que busca, como os grandes artistas, o destaque de um poleiro, ficando num plano mais elevado, a fim de facilitar a propagação de seu canto, divulga, em alto e bom tom (literalmente falando), a conduta das

<sup>227</sup> GRIMM. *Os três passarinhos* in: *Contos e lendas dos irmãos Grimm Vol 5* (trad. Íside Bonini). p. 150-151.

<sup>228</sup> GRIMM. *Mãe Nevada* in: *Contos de Grimm Vol II* (Trad. Heloísa Penteadó). p. 28 e 30

jovens, difundindo sua reputação – o que dá à narrativa o caráter de exemplaridade, que tão bem caracteriza os contos tradicionais.

O canto, por vezes, revela em código uma verdade endereçada a alguém em especial. De modo camuflado, a mensagem deverá passar despercebida para os demais, fazendo sentido apenas para o receptor, reforçando o elo entre emissor/receptor. Dentro desse modelo, temos o conto, *A madrasta*, registrado por Pimentel Pinto, em que todas as ações realizadas e providências tomadas têm como referência o canto. A canção tece uma ponte entre as duas crianças, invisível, porém, aos olhos da madrasta. É, portanto, cantando que a irmãzinha adverte ao irmão sobre as inúmeras tentativas da madrasta em matá-los, sem que esta perceba:

“Não contente com os maus tratos, um dia a mulher resolveu matá-los (...) A menina ficou espreitando e viu a madrasta pôr veneno no pote d’água. Quando estava na hora do irmão chegar, ela pôs-se na frente da casa e cantou-lhe:

Mamede, mais o Tatino, Eh!  
 Botou o angá no bebe  
 Para quando Tatino bebe  
 O angá matar o Tatino”<sup>229</sup>.

A linguagem do canto mascara o texto verbal, que codifica a mensagem direcionada exclusivamente ao irmão (chamado na canção de Tatino). Tendo como escudo a canção, as crianças conseguem desvencilhar-se de todas as armadilhas, abandonando por fim a madrasta.

É também através da canção que os dois irmãos em *João e Maria* dialogam com a bruxa, que entoia um canto animista, personificando a casa de chocolate:

<sup>229</sup> PINTO. *A madrastra* in: *O papagaio real e outras histórias*. São Paulo: Ed. do Brasil, [s/d] p. 55-56

“As crianças não esperavam para começar a comer pedacinhos da casa, que tiravam com o canivete de João. Que delícia!

Uma voz estranha começou a cantar:

- Por que estão me comendo,  
seus meninos levados?  
Quando estiver chovendo,  
vão ficar bem molhados  
Mora aqui boa velhinha  
incapaz de fazer mal ...  
Por que comem sua casinha?  
Como se chamam, afinal?”<sup>230</sup>.

A tendência a considerar vivas todas as coisas que se movem, confundindo vida com movimento, caracteriza o animismo – que obedece aos critérios da lógica infantil. Sendo a voz um dos principais atributos do ser vivo, uma vez que o som consiste em movimento sonoro, é através da voz que a casa de chocolate adquire vida e tenta persuadir as crianças com a indagação admonitória “Por que estão me comendo, seus meninos levados?”.

João e Maria, crianças em fase sujeita à fixação oral, sentem-se extremamente atraídos pela casa de chocolate, que representa o desejo das mais primitivas satisfações, segundo Bruno Bettelheim<sup>231</sup>. As crianças, que não conseguem resistir ao estímulo gustativo, acreditam esconder suas verdadeiras identidades, nomeando-se “ninguém”, e recorrem ao canto para assegurar-se de que serão bem sucedidas, respondendo à casa através da mesma linguagem persuasiva utilizada para a pergunta:

“‘Ninguém’ nós nos chamamos

<sup>230</sup> GRIMM, Wilhelm e Jacob. *João e Maria* in: *Mais contos de Grimm* (trad. Maria Clara Machado). Rio de Janeiro: Ediouro [s/d] p. 32-33.

<sup>231</sup> Cf. BETTELHEIM. *A psicanálise dos contos de fadas*. p. 196-197.

casinha deliciosa!  
 Com muita fome estamos  
 e não queremos prosa”<sup>232</sup>.

A comunicação através da música pode revelar uma súplica, um pedido de socorro, como em *A menina e o Quibungo*. É cantando que a menina revela à mãe seu paradeiro e solicita auxílio para livrá-la das garras do monstro:

“... o Quibungo agarrou-a, botou-a às costas, levando-a para comer.

A menina pegou a cantar:

- Minha mãezinha,  
 Quibungo Tererê,  
 Do meu coração,  
 Quibungo Tererê,  
 Acode-me depressa,  
 Quibungo Tererê,  
 Quibungo quer me comê”<sup>233</sup>.

O *ritornello* “Quibungo Tererê”, recorrente em toda a canção, antecipa o verso final, quando deixa explícito que o Quibungo quer comê-la. A menina, ao referir-se em versos alternados ao Quibungo, adverte sua mãe, desde o início da canção, de que está em companhia do monstro.

A canção é um pedido de socorro camuflado, com a dupla função de solicitar disfarçadamente ajuda e, ao mesmo tempo, distrair o Quibungo que “foi, passando muito satisfeito”, levando a menina às costas.

<sup>232</sup> GRIMM. *João e Maria* in: *Mais contos de Grimm* (trad. Maria Clara Machado) p. 33

<sup>233</sup> LISBOA, *A menina e o Quibungo* in: *Literatura oral para a infância e juventude*. p. 101.

É também cantando que a mãe repreende a menina, por ter saído de casa, desobedecendo suas ordens, o que concede à narrativa caráter admonitório:

“- Eu bem te dizia,  
Quibungo Tererê,  
Que não andasses de noite  
Quibungo Tererê”<sup>234</sup>.

A menina é finalmente salva pela avó, que logo reconhece a garota pela voz, atendendo a súplica de seu canto e punindo o Quibungo, que recebe nas pernas um “tacho de água quente”. É no canto, portanto, que reside a salvação da garota.

Em *A menina dos brincos de ouro*, o monstro é substituído por um velho, que costumava “levar criança metida no surrão”:

“O velho pegou na menina, meteu dentro de um surrão, coseu o surrão e disse à menina que ia sair com ela de porta em porta para ganhar a vida e que, quando ele ordenasse, ela cantasse dentro do surrão, senão ele bateria com o bordão. Em todo lugar que chegava, botava o surrão no chão e dizia:

- Canta, canta meu surrão  
Senão te meto este bordão.

E o surrão cantava:

- Neste surrão me meteram,  
Neste surrão hei de morrer,  
Por causa de um brinco de ouro  
Que na fonte eu deixei”<sup>235</sup>.

---

<sup>234</sup> Op. Cit. p. 101

<sup>235</sup> Op. cit. p. 99

O diálogo entre o velho e a menina é estabelecido através do canto . A ordem dada pelo velho ao surrão, apesar de empregar o verbo dizer e não cantar, sugere nitidamente um texto poético-musical de natureza popular, uma vez que sua estrutura é constituída de versos breves e ritmos repetitivos, conforme mostramos na citação anterior.

O surrão é apresentado pelo velho como objeto mágico – um surrão capaz de cantar. É o canto que concede ao surrão a impressão de ser vivo, ludibriando as pessoas, que se mostram perplexas e inclinadas a dar dinheiro ao velho como reconhecimento, por propiciar experiência tão espantosa: “Todo mundo ficava admirado e dava dinheiro ao velho”<sup>236</sup>.No entanto, ao se ouvir a “voz do surrão”, a garota revelava sua verdadeira história, na esperança de que alguém atentasse para as palavras de seu canto e a acudisse.

Constatamos, por meio dessa e de outras narrativas, a dupla função do canto, que atinge em primeiro plano a percepção sensório-emotiva, despertando enlevo e comoção, graças ao efeito que produz o tecido melódico, indo somente depois despertar a percepção cognitiva, quando o texto verbal passa a ser observado, quanto a sua semântica. Por esse motivo, o canto é um excelente meio para a revelação de verdades delicadas, que exige do emissor um procedimento cuidadoso e a escolha cautelosa das palavras, visto que a compreensão de sua mensagem será atenuada pelo poder da música.

---

<sup>236</sup> Op. cit. p. 99

### **3.7. Variação 7: A primazia da música no contexto social** *(a música como privilégio dentro de um grupo social)*

*“Onde se quer ter escravos, é preciso ter o máximo de música”*

Tolstoi

O poder da música foi sempre utilizado em todas as épocas para os mais variados fins. Seus benefícios, quer destinados à sociedade através de práticas coletivas, quer usufruídos por um só indivíduo, deixam marcas visíveis, sendo por isso valorizados e constantemente submetidos a novos experimentos no decorrer da história.

Recentemente (início dos anos 80), Howard Gardner<sup>237</sup>, professor da Universidade de Harvard, escreveu *Frames of Mind* – um dos mais influentes trabalhos sobre educação. Gardner desenvolve o conceito de que temos múltiplas inteligências. Além das inteligências lingüística, lógico-matemática, espacial e corporal cinestésica, ele aponta as inteligências intrapessoal, interpessoal e musical.

Depois da publicação de *Frames of Mind*, inúmeros estudiosos têm voltado o olhar para a inteligência musical. Há um reconhecimento geral quanto a sua eficácia, tendo em vista sua capacidade de desenvolver a criatividade, auto-estima, habilidades sociais, percepção motora, além de intervir favoravelmente na área emocional e cognitiva.

À medida que o cérebro codifica novos sons, o corpo caloso – ponte entre os hemisférios cerebrais – é ampliado, sobretudo até por volta dos onze

---

<sup>237</sup> Cf. CAMPBELL, Don. *O efeito Mozart*. p. 192, 193, 207

anos. Estudos recentes constataram que o corpo caloso de músicos é mais espesso que em outras pessoas, remetendo à idéia de que a música amplia as vias neurais, estimulando as múltiplas inteligências. O *planum temporale*, localizado no lobo temporal do córtex, é também mais pronunciado em músicos. Essa área do cérebro está diretamente associada ao processamento da linguagem, implicando um elo entre música e língua.

As informações de natureza científica, a que hoje temos acesso, parece justificar o reconhecimento e valorização da linguagem musical ao longo dos séculos. De modo intuitivo e através de métodos de observação – causa / efeito, a prática musical foi explorada, levando o homem a refletir e investigar, de forma minuciosa, os “mistérios” dessa linguagem, com base em seu comprovado êxito.

O folclore do mundo inteiro sublinha a eficácia do discurso musical e sua valorização por diferentes culturas e povos. As narrativas pertencentes à tradição popular nacional envolvem, a princípio, três etnias – o índio, o africano e o europeu. A contribuição dessas raças no processo de aculturação está na proporção de 1, 3, 5, respectivamente, ou seja, há o visível predomínio da influência européia. Contos indígenas e africanos justapõem-se de tal forma que dificilmente nos sentiremos confiantes em estabelecer fronteiras. O ciclo do jabuti bem como o ciclo da raposa permeiam, de modo idêntico, as narrativas dos indígenas brasileiros e dos negros Bantus. Convém lembrar que o português está na África, e a irradiação do folclore europeu no folclore negro é evidente, chegando a nós por via dupla.

O pluralismo cultural e o hibridismo étnico, que tão bem caracterizam o povo brasileiro, revelam-se, de modo acentuado nas narrativas infantis, preservadas, principalmente, através do repositório valioso de nossa cultura – a mãe-preta – guardiã da memória. Nossa dívida para com as mães-pretas é imensa, visto que as compilações folclóricas contaram, sobretudo, com o depoimento dessas Scherazades brasileiras.



Nas narrativas folclóricas, a música, como já foi constatado, é tema recorrente, sendo sempre focalizada como objeto de poder, o que concede ao executante privilégios dentro de seu grupo social.

O músico Luciano Gallet, em seu estudo sobre *O índio na música brasileira*<sup>238</sup>, informa-nos que muitos homens brancos foram poupados pelos índios, por estes lhes atribuírem poderes sobrenaturais graças ao dom da música. Os índios, encantados com as melodias interpretadas pelos brancos, pouparam suas vidas e a de seus filhos. Sabemos que foi a música, inclusive, um dos fatores que contribuíram para a aceitação da catequese indígena, praticada pelos padres jesuítas.

O povo africano mostra-se igualmente seduzido pela música. Valoriza a eloqüência dos discursos e dentro de seu grupo social, gozam de prestígio os contadores de histórias e os cantores populares.

As narrativas tradicionais européias abarcam elementos gregos, romanos, visigodos, dentre outros, apresentando o repertório folclórico como um grande mosaico, onde a música aparece como a transfiguração da magia, do poder e da sedução.

Dentro desse panorama, apontamos a música como fator de grande prestígio social, concedido aos personagens heróis – príncipes, princesas, fadas, mocinhos, mocinhas e demais personagens que despertam a simpatia e identificação do leitor.

No fabulário temos o predomínio do jabuti e do macaco como executantes de instrumentos musicais. Ambos animais astutos, que gozam de boa reputação em seu grupo social.

Munido de sua flauta, gaita ou viola, o jabuti, que para a sociedade indígena é símbolo de paciência, da observação e, portanto, da sabedoria, torna-se imune aos males terrestres, vencendo, graças ao dom da música,

---

<sup>238</sup> Apud. CASCUDO, Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro vol II*. São Paulo: Martins, 1965. p. 304

disputas e difíceis travessias. Sílvio Romero registrou, em seu compêndio de *Contos Populares do Brasil*, várias proezas do jabuti como músico habilidoso, que tira proveito de seu talento musical, para favorecê-lo nas mais diversas situações.

Em *O jabuti e a raposa*, a arte do jabuti, executando com maestria sua flauta, desperta na raposa o intenso desejo de tocar, o que faz com que a mesma, após pedir emprestado o instrumento, fuja com ele:

“A raposa disse: ‘Como és tão formosa com a tua *frauta*, jaboti. Empresta-me um bocadinho’. O jaboti respondeu: ‘Pega lá! Agora não me vá fugir com a minha *frauta*! (...) A raposa tomou a *frauta* do jaboti, tocou e se pôs a dançar e achou muito bonito; depois largou-se na carreira com a *frauta*’<sup>239</sup>.

O status do instrumentista tocador de flauta é sublinhado na citação acima, onde podemos constatar a disputa pela posse do instrumento. Ambos desejam a flauta e manifestam prazer em tocá-la.

A variante dessa versão – *O cágado e o jacaré* – registrada também por Sílvio Romero, mostra, através do narrador, que, em poucas ocasiões, transfere a voz ao personagem, utilizando o procedimento do discurso direto, a inveja que sente o jacaré do talento musical do jabuti. A sociedade animal, à qual pertence o jabuti, demonstra seu grande apreço pelo instrumento: “O cágado tinha uma gaita em que tocava com grande admiração de todos os outros animais, e o jacaré tinha muita inveja”<sup>240</sup>.

A admiração dos animais pelo cágado, ressaltada pela inveja do jacaré, comprova o valor do músico instrumentista para sua sociedade. Como na fábula anterior, a inveja do jacaré é tamanha que este não hesita em furtrar a

<sup>239</sup> ROMERO. *O jabuti e a raposa* in: *Contos populares do Brasil*. p. 322.

<sup>240</sup> ROMERO. *O cágado e o jacaré* in: *Contos populares do Brasil*. p. 322.

gaita do cágado, implicando uma desforra por parte da vítima. Tanto a inveja do jacaré como a represália do cágado constata o extremo valor atribuído ao instrumento musical, conseqüentemente ao músico, ocasionando, por vezes, intrigas e disputas, onde vence o mais astuto: o músico.

A inveja que a arte dos sons provoca pode atingir o ápice, exterminando o objeto de desejo, como na fábula *O sabiá e o urubu*, registrada por Monteiro Lobato. O talento musical do sabiá e a consciência do urubu de que jamais teria igual talento fazem o segundo eliminar o primeiro, pondo em evidência um dos maiores, senão o maior, dos males da humanidade: a inveja. “A inveja não admite o mérito” – diz o sábio provérbio popular, mostrando que quase sempre a criatura invejada, se não eliminada pelo incômodo que provoca, está sujeita à calúnia e difamação:

“Um sabiá cantava tão lindo que até as laranjeiras pareciam absortas à escuta.

Entorce-se de inveja o urubu e queixa-se:

- Mal abre o bico este passarinho e o mundo se enleva. Eu, entretanto, sou um espantalho de que todos fogem com repugnância...”<sup>241</sup>.

A voz dada ao personagem revela o sentimento vil e mórbido da inveja, que culmina com o plano ardiloso do urubu em exterminar o talentoso sabiá:

“... geme o passarinho:

- Que mal fiz para merecer tanta ferocidade?  
 - Que mal fez? É boa! Cantou!... Cantou divinamente bem, como nunca urubu nenhum há de cantar. Ter talento: eis o grande crime!...”<sup>242</sup>.

<sup>241</sup> LOBATO, Monteiro. *O sabiá e o urubu* in: *Fábulas*. 50ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 22.

<sup>242</sup> Op. cit. p. 23

O imenso desejo do urubu em possuir dotes musicais implica a valorização da música, seu grande significado para os mais diversos grupos sociais. O fabulário, que sempre teve como objetivo denunciar os vícios e elevar as virtudes humanas, através de uma simulação social, presta-se como excelente recurso para apontar o grande poder atribuído à arte dos sons.

Em *O julgamento da tartaruga*, conto de origem africana, registrado por Rogério Andrade Barbosa, é graças à astúcia e habilidade musical da tartaruga, que esta é absolvida por ocasião de seu julgamento. Por vezes “arteira”, lembrando o personagem Pedro Malazartes – burlão invencível, que tem equivalentes na Espanha, onde é chamado de Pedro Urdemales, ou ainda na literatura folclórica germânica, denominado de Eulenspiegel –, a tartaruga recorre ao poder da música para safar-se de suas proezas. A esperta tartaruga, tendo burlado a vigilância do macaco, roubando gêneros alimentícios da feira dos animais, uma vez incriminada e submetida a julgamento, aproveita-se do interesse do rei Leão por sua viola e sugere as tripas do macaco como cordas de som apurado para uma viola digna de rei:

“A música era tão bonita que toda a platéia se pôs a dançar e a cantar, esquecendo-se inteiramente do julgamento. O leão, encantado pela doce melodia, dispensou todos os animais e pediu à artista:

- Gostaria de ter um instrumento igual ao seu. Você pode fazer um bem bonito para mim? (...)
- Bem – continuou a velhota sabida. – Para fazer as cordas desta viola eu preciso de tripas secas de macaco.

O monarca, então, chamou o leopardo e disse-lhe que fosse pegar o vigia, pois precisava de suas tripas”<sup>243</sup>.

---

<sup>243</sup> BARBOSA, Rogério Andrade. *O julgamento da tartaruga* in: *Bichos da África n° 3*. São Paulo: Melhoramentos, 1988. p. 14.

A tartaruga, propositadamente, utiliza-se da música para seduzir a platéia, desviando seu interesse pelo julgamento. O principal alvo da tartaruga é o rei Leão, que manifesta entusiasmo e desejo de possuir uma viola igual, para total satisfação da ardilosa musicista. O prestígio da música é notório, nessa fábula. A admiração e enlevo da platéia, o efeito encantatório produzido pelos sons melódiosos e a convicção da tartaruga quanto à eficácia de sua arte mostram-nos claramente o quão significativa é a música e sua ampla função social.

A atração do rei Leão pela música transfere para a arte o *status* social da figura de rei, sugerindo ser a música uma arte nobre. Procedimento semelhante é apresentado em *O Guardador de Porcos*, de Andersen, em que um jovem rei, não sendo aceito como noivo pela princesa, se faz passar por um humilde guardador de porcos, contando, no entanto, com uma distinta particularidade – tocava com maestria diversos instrumentos musicais. É assim que consegue despertar a atenção e o interesse da orgulhosa princesa:

“A princesa estava passeando ali por perto com duas damas de honra, quando ouviu a música. Aproximou-se interessada, pois também sabia tocar o ‘Ach du lieber Augustin’. (...) Exclamou:  
- A minha música! Este guardador de porcos deve ser um homem instruído. Vão perguntar-lhe quanto custa aquele instrumento”<sup>244</sup>.

Na condição de príncipe, o jovem foi desconsiderado pela princesa, no entanto, embora trajando vestes humildes e tendo a aparência descuidada, peculiar a um guardador de porcos, o manuseio exuberante de seu instrumento musical fez com que a princesa voltasse o olhar para ele,

---

<sup>244</sup> ANDERSEN, Hans Christian. *O guardador de porcos* in: *Mamãe Sabugueiro e outras histórias bonitas*. São Paulo: Ed. do Brasil, [s/d], p. 70.

chegando a dar-lhe os beijos solicitados – condição a que foi submetida para adquirir o engenhoso instrumento. O dom musical do jovem príncipe foi, portanto, o atributo responsável pela atenção da princesa, que até então o desprezara.

Há também a menção de ser o guardador de porcos um homem instruído, em virtude de executar com virtuosismo a conhecida melodia, fato que novamente nos remete ao contraponto música / nobreza, vinculando a arte musical ao *status* social.

A narrativa é concluída com a atitude punitiva do príncipe, que depois de ter conquistado a princesa, recusa-se a aceitá-la como esposa. É a música, mais uma vez, a linguagem de que faz uso a infeliz princesa para manifestar sua tristeza e desapontamento:

“E o príncipe voltou para seu reino, fechando à chave a porta de seu palácio. A princesa ficou do lado de fora e cantou, cheia de sinceridade e sentimento:

‘Ach du lieber Augustin.

Alles ist weg, weg, weg’.<sup>245\*</sup>

Se a música serviu como ponte para aproximar a jovem princesa do príncipe, serve, em seguida, para afugentar a tristeza da separação. Atraindo ou repelindo, a música transforma as relações sociais, sendo, muitas vezes, um fator determinante na aceitação ou repúdio de um personagem.

Na história de Dona Baratinha, é cantando que ela manifesta o desejo de casar, divulgando seus dotes físicos e monetários:

“Quem quer casar com Dona Baratinha,

---

<sup>245</sup> Op. cit. p. 76.

\* Trad. do verso em alemão: Oh! querido Augustinho. Tudo está perdido, perdido, perdido.

Tão bonitinha  
Que tem dinheiro na caixinha?”<sup>246</sup>.

Dona Baratinha, ao cantar, revela estar madura para o casamento: bonita o suficiente para seduzir o sexo oposto, além de possuir, é claro, dotes para o casamento – conforme a prática adotada durante longos anos por nossa sociedade.

Se estabelece a comunicação com seus pretendentes através de sua voz melodiosa, é também através da voz que Dona Baratinha os julga. Avaliando os parâmetros sonoros, tais como o timbre e a intensidade, a formosa Baratinha discrimina, um a um, seus candidatos. Após a costumeira indagação cantada, interpela o cavalo quanto à conduta de sua voz:

- “- Como é que você faz de noite? (referindo-se à voz).
- Eu, minha flor, cantarei de amor tão fortemente...
  - Mas como?
  - Assim inhoc, inhoc, inhoch!
  - Ai chega! – gritou Dona Baratinha tapando as mimosas orelhinhas.
  - Chega! Eu não me caso com cavalo. Você não me deixaria dormir direito”<sup>247</sup>.

É o timbre suave e delicado da voz do rato que agrada à Dona Baratinha, após dispensar diversos animais que apresentam vozes estridentes ou de grande volume sonoro, incomodando os sensíveis ouvidos da exigente Baratinha:

“O ratinho guinchou:

<sup>246</sup> GUIMARÃES, Ruth. *Dona Baratinha* in: *Lendas e fábulas do Brasil*. p. 98.

<sup>247</sup> Op. cit. p. 99-100

- Coin, coin, coin.
- Assim baixinho? – perguntou Dona Baratinha, encantada.
- Então serve. Você não me acorda com esse barulhinho. Como é seu nome?

O ratinho empolou bem o peito e falou:

- Dom Ratão<sup>248</sup>.

O ratinho, que se identifica como Dom Ratão, parece aludir o aumentativo (Ratão) às suas qualidades vocais, tendo em vista seu minúsculo tamanho. De forma paradoxal, o tamanho físico se contrapõe ao orgulho que demonstra, empolando o peito ao responder à Dona Baratinha, percebendo que foi por ela aceito graças aos atributos de sua voz.

Assim constatamos, dentro das narrativas infantis, a posição privilegiada dos personagens que demonstram habilidade vocal ou apresentam primorosa execução instrumental, valendo-se da música como um recurso facilitador no desempenho das mais difíceis atribuições. A música é, portanto, motivo de apreço e de valorização em diferentes culturas, razão pela qual o repertório folclórico de vários pontos do globo exaltam a arte dos sons como uma das mais poderosas fontes de poder. As narrativas apresentadas nas categorias inclusas nesse estudo comprovam tal poder e atestam a presença generalizada da música nas mais diversas civilizações humanas desde tempos imemoráveis.

---

<sup>248</sup> Op. cit. p. 103



***Relação das 100 narrativas pesquisadas, distribuídas por categoria:***

***Variação I – O dom do canto e o encantamento (a música como meio de sedução):***

1. **História da sereia** – Theobaldo Miranda dos Santos
2. **A Iara** – Câmara Cascudo
3. **O boto** – Theobaldo Santos
4. **A Carimbamba** – Elvira Drummond
5. **A pequena sereia** – Hans Christian Andersen
6. **O beija-flor** – Henriqueta Lisboa
7. **A sapa casada** – Figueiredo Pimentel / Sílvio Romero
8. **O flautista de Hamelim** – Folclore Alemão.
9. **História de João** – Henriqueta Lisboa.
10. **O macaco mágico** – José Lins do Rego
11. **A lenda de Maichak** - Ekaré
12. **A princesa de Bambuluá** – Pimentel Pinto
13. **A galinha dos ovos de ouro** – Esdras Nascimento
14. **Um olhinho, dois olhinhos, três olhinhos** – Wilhelm e Jacob Grimm  
(Trad. S. Attenbernd / M. Quintana).
15. **O pássaro sonoro** – Sílvio Romero
16. **O esquite de vidro** – Wilhelm e Jacob Grimm (Trad. S. Attenbernd / M. Quintana)
17. **O rei Andrada** – Henriqueta Lisboa
18. **O violino mágico** – Figueiredo Pimentel
19. **O querido Rolando** – Wilhelm e Jacob Grimm (trad. Íside Bonini)
20. **O judeu no meio dos espinhos** – Wilhelm e Jacob Grimm (trad. Íside Bonini)

21. **A bela adormecida** – Charles Perrault
22. **A mochila, o chapéu e a corneta** – Wilhelm e Jacob Grimm (trad. Íside Bonini)

*Variação II – Quem canta seus males espanta (a música como meio de exorcismo):*

23. **Os três porquinhos** – Walt Disney
24. **Chapeuzinho vermelho** – Wilhelm e Jacob Grimm (adapt. de João de Barro)
25. **O carro caído** – Theobaldo Miranda dos Santos
26. **O soldadinho de Chumbo** – Hans Christian Andersen
27. **A música dos chifres ociosos** – Câmara Cascudo
28. **O castigo de Japim** – Theobaldo Miranda dos Santos
29. **O rouxinol do Imperador** – Hans Christian Andersen
30. **Rapunzel** – Wilhelm e Jacob Grimm (trad. Heloísa Penteado)
31. **Pastorinha de Gansos** – Wilhelm e Jacob Grimm (trad. Monteiro Lobato)

*Variação III – Os tons atenuantes – quando a canção facilita a ação (a música como instrumento amenizador):*

32. **Branca de Neve** – Wilhelm e Jacob Grimm
33. **A cigarra e a formiga** – La Fontaine
34. **Pequeno Polegar** – Wilhelm e Jacob Grimm
35. **O presente dos Anõezinhos** – Wilhelm e Jacob Grimm (S. Altenbernd / M. Quintana)
36. **Riquete da Crista** – Charles Perrault
37. **Tiquinho de carvão** – J. Jacobs
38. **João, o felizardo** – Wilhelm e Jacob Grimm (Trad. Íside Bonini)

39.**O fuso, a agulha e a lançadeira** – Wilhelm e Jacob Grimm (trad. S. Attenbernd / M. Quintana)

40.**O menino e o assobio** – Henriqueta Lisboa

41.**A festa do tigre** – Henriqueta Lisboa

*Varição IV – Soluções sonoras para os hiatos da memória (a música como estratégia de memorização):*

42.**O jabuti e a fruta** – Sílvio Romero / Henriqueta Lisboa / Monteiro Lobato

43.**O beija-flor** – Henriqueta Lisboa

44.**Chiquim** – P. Corona

*Varição V – Tecendo pontes entre mundos paralelos (a música como meio de comunicação com o invisível):*

45.**Capineiro de meu pai** – Câmara Cascudo / Sílvio Romero / Ruth Guimarães

46.**O osso que canta** – Wilhelm e Jacob Grimm (trad. Íside Bonini)

47.**A amoreira** – Wilhelm e Jacob Grimm (trad. Íside Bonini)

48.**O tocador de violino** – Figueiredo Pimentel

49.**Toca por pauta** – Câmara Cascudo / Altimar Pimentel

50.**O homem dos pés de quenga** – Altimar Pimentel

51.**A mãe do diabo morreu** – Altimar Pimentel

52.**Caipora** – Henriqueta Lisboa

53.**A mãe d'água** – Henriqueta Lisboa

54.**Os anõezinhos feiticeiros** – Figueiredo Pimentel

55.**Rumpeltistiken** – Wilhelm e Jacob Grimm (Trad. Monteiro Lobato / Maria Clara Machado)

56.**Os compadres corcundas** – Câmara Cascudo

57.**Generoso** – Altimar Pimentel

58. **Origem dos cantos, da dança e da música** – Tereza Christina Stummer  
59. **A sereia do lago** – Wilhelm e Jacob Grimm (trad. S. Altenbernd / M. Quintana)

*Variação VI – Revelações melódicas – a linguagem que transcende todas as línguas (a música como meio facilitador da comunicação):*

60. **Cinderela** – Wilhelm e Jacob Grimm (trad. de Figueiredo Pimentel, Tatiana Belinky, Heloisa Penteado)  
61. **A moura torta** – Figueiredo Pimentel  
62. **Os três passarinhos** – Câmara Cascudo  
63. **Jorinda e Joringel** – Wilhelm e Jacob Grimm (trad. Tatiana Belinky)  
64. **Mãe Nevada** – Wilhelm e Jacob Grimm (trad. Heloísa Penteado)  
65. **O príncipe-rã** – Wilhelm e Jacob Grimm (trad. Heloísa Penteado)  
66. **Contos de rã** – Wilhelm e Jacob Grimm (trad. Íside Bonini)  
67. **A princesa jia** – Câmara Cascudo  
68. **A madrasta** – Pimentel Pinto  
69. **João e Maria** – Wilhelm e Jacob Grimm (trad. Maria Clara Machado)  
70. **Viva Deus e ninguém mais** – Câmara Cascudo  
71. **João Mata-sete** – Wilhelm e Jacob Grimm (trad. Maria Clara Machado)  
72. **Branca de Neve e Rosa Vermelha** – Wilhelm e Jacob Grimm  
73. **O lobo e os sete cabritinhos** – Wilhelm e Jacob Grimm (trad. Maria Clara Machado)  
74. **A menina dos brincos de ouro** – Henriqueta Lisboa  
75. **A menina e o Quibungo** – Henriqueta Lisboa  
76. **Bicho Pondé** – Henriqueta Lisboa  
77. **O macaco e a negrinha de cera** – Câmara Cascudo  
78. **O gigante e o alfaiate** – Wilhelm e Jacob Grimm  
79. **O boi Barroso** – Ricardo Azevedo

80. **O sapateiro feliz** – Wilhelm e Jacob Grimm (Trad. Maria Clara Machado)
81. **A franguinha agradecida** – Pimentel Pinto
82. **A onça e o macaco** – Pimentel Pinto
83. **O cágado e a fonte** – Sílvio Romero
84. **O veado e o sapo** – Sílvio Romero

*Varição VII – A primazia da música no contexto social (a música como privilégio dentro de um grupo social):*

85. **Cantador de modinhas** – Câmara Cascudo
86. **O cágado e o jacaré** – Sílvio Romero
87. **O jabuti e a raposa** – Sílvio Romero
88. **O sabiá e o urubu** – Monteiro Lobato
89. **O jabuti e a onça** – Sílvio Romero / Antonieta Moraes
90. **O julgamento da tartaruga** – Rogério A. Barbosa
91. **O jabuti e o homem** – Sílvio Romero
92. **O alfaiate inteligente** – Wilhelm e Jacob Grimm (trad. S. Altenbernd / M. Quintana)
93. **O estranho violinista** – Wilhelm e Jacob Grimm (trad. Íside Bonini)
94. ... **Que eu vou para Angola** – Ruth Rocha
95. **Dona Baratinha** – Ruth Guimarães
96. **O burrinho** – Wilhelm e Jacob Grimm (Trad. Íside Bonini)
97. **Os músicos de Bremen** – Wilhelm e Jacob Grimm (trad. Tatiana Belinky)
98. **A lenda do Tangará** – Theobaldo Miranda dos Santos
99. **Uirapuru** – Theobaldo Miranda dos Santos
100. **O guardador de Porcos** – Hans Christian Andersen

Coda

—

um canto em cada conto

## *Coda – um canto em cada conto*

Parafraseando a forma musical, temos na coda o espaço destinado à ratificação das afirmações explicitadas ao longo do trabalho, apresentadas numa breve síntese, que aponta as idéias conclusivas da presente dissertação.

A literatura abraça a música. Sendo essas artes irmãs, naturalmente nasceram do mesmo viés: o som. Convém sublinhar que a palavra abriga todos os parâmetros sonoros, ou seja, altura, duração, timbre e intensidade, o que possibilita diversas relações entre a urdidura do discurso musical e literário, como foi apresentado em *Mito e música – ressonâncias da linguagem*, com base nas considerações tecidas por Lévi-Strauss.

A relação mito / música foi ampliada graças ao acréscimo do gênero narrativa infantil – apontado como derivação mítica, formando uma *tríade harmoniosa* em que mito, canto e conto são articulados, evidenciando pontos de interseção. Esse tripé conceitual foi sublinhado, ao delinear a conexão cíclica existente entre mito, canto e conto, em que este conto, por apresentar atributos da lira de Orfeu, nos remete de volta ao mito.

Para atestar o vínculo entre mito e narrativa infantil, constatando ser o segundo gênero derivado do primeiro, abordamos três aspectos recorrentes em ambos: o devoramento, focalizado em *No caldeirão da bruxa – o canibalismo nos mitos e contos*; a morte, confrontando o modo como se apresenta nos mitos e contos, abordada em *Morte e ressurreição – o vôo da Fênix nas narrativas infantis*; e o paralelismo e simbologia do ato de tecer, que foi tratado em *As velhas fiandeiras tecem as narrativas*.

Em *Tema com Variações*, consideramos como tema o motivo que permeia as cem narrativas que constituem o *corpus* selecionado para nosso estudo – a música. Foi a presença da música, sugerida através da metáfora *Lira de Orfeu*, analisada em suas diversas peculiaridades, conforme o contexto narrativo no qual se encontra inserida. Para isso, distribuímos em sete categorias o *corpus* das cem narrativas – que julgamos representativo para comprovar a hipótese de que a música apresenta-se no enredo narrativo sempre de forma positiva. O procedimento utilizado para efetuar tal divisão das narrativas em categorias foi o agrupamento por similitude, seguindo o modelo sugerido pelos teóricos Aarne e Thompson, que se dedicaram ao estudo do conto folclórico, estabelecendo criteriosa classificação.

As diversas categorias foram aqui chamadas de variações, dando continuidade à alusão feita à forma musical: *Tema com variações*. A cada variação, a música portou-se de modo peculiar dentro do contexto narrativo, sendo sempre exaltada, admirada e provedora do bem-estar geral.

Na primeira variação, *O dom do canto e o encantamento (a música como meio de sedução)*, foi focalizado o poder encantatório da música que, seduzindo personagens, evidenciou sua força de atração.

Já na segunda variação, “*Quem canta seus males espanta*” (*a música como meio de exorcismo*), partindo de um dos mais difundidos provérbios populares, foi atribuída à linguagem musical o poder de afugentar os incômodos do corpo e da alma, destacando a força de repulsão de que é portadora, contrapondo-se de forma oposta e complementar à categoria anterior.



Em *Tons atenuantes – quando a canção facilita a ação (a música como instrumento amenizador)* –, foi constatada a presença da música no enredo narrativo com a função de aliviar tensões, ajudando o protagonista a vencer obstáculos nos diversos contos analisados.

A categoria *Soluções sonoras para os hiatos da memória (a música como estratégia de memorização)* – quarta variação – apontou o discurso musical como provedor de recursos capazes de influir de forma poderosa na memória, deixando claro, nas narrativas analisadas, que o conflito narrativo é superado graças à utilização da música pelos personagens protagonistas, visto que a arte dos sons cabe sempre aos personagens de destaque no enredo.

Em *Tecendo pontes entre mundos paralelos (a música como meio de comunicação com o invisível)* – variação de número cinco – foi demonstrado que, através da música, personagens têm acesso ao mundo sobrenatural. Quer se tratando dos mortos ou de seres mágicos, a linguagem musical constitui uma valiosa via de comunicação com mundos paralelos.

A sexta variação – *Revelações melódicas – linguagem que transcende todas as línguas (a música como meio facilitador da comunicação)* focalizou o modo, tão singular quanto eficaz, de confessar sérios delitos, revelar duras verdades, ou ainda advertir secreta ou sutilmente um aliado. A música provou ser a linguagem ideal para o cumprimento de tais tarefas, uma vez que atinge em primeiro plano o aspecto sensório-emocional do indivíduo, facilitando a aceitação do que venha a ser comunicado.

Na sétima categoria ou variação, *A primazia da música no contexto social (a música como privilégio dentro de um grupo social)*, as narrativas

apresentadas abordaram situações em que os personagens usufruíram regalias, dentro de sua comunidade, pelo fato de demonstrarem habilidades com a voz ou um instrumento musical, despertando, muitas vezes, a inveja de personagens que não eram possuidores de igual talento.

Os atributos da lira de Orfeu abrigam todas as categorias aqui apresentadas, ressaltando o fato de ser a música vinculada ao bem – conforme foi atestado no curso do trabalho – sublinhando o caráter maniqueísta das narrativas infantis.

Convém mencionar que, por tratar-se de narrativas de domínio popular, as inúmeras versões e variantes temáticas que circulam em todo território nacional, por vezes, omitem o canto dos personagens. Retirando do texto a ação de cantar, a música é omissa em algumas versões de uma mesma história. Sendo muitas vezes o verbo cantar substituído por falar ou gritar, a estrutura rítmica dos versos, no entanto, denuncia por si a fluência musical presente no texto, visto que o ritmo – elemento que dá cadência à linguagem, inclusive oral – é considerado de extrema relevância no discurso musical, por ser sensorial e dinamogênico. É, portanto, interessante atentar para as indicações das edições adotadas como exemplo.

O gênero conto cantado – mencionado na quinta categoria através do exemplo de *Capineiro de meu pai* – propõe uma nova articulação entre música e literatura, desta feita, quanto à urdidura de ambos os discursos, destacando o fato de ser a música um recurso utilizado pelo contador, enriquecendo o momento da oralidade. Essa outra maneira de relacionar música e literatura merece um olhar atento, por haver tão poucos registros do gênero, sendo, portanto, um excelente assunto a ser explorado em trabalhos futuros.

É conveniente lembrar que a temática por nós desenvolvida nesse breve trabalho é fonte inesgotável de estudos e pesquisas, pretendendo ser um estímulo ou objeto provocador de novos escritos sobre o assunto.

Opus

—

Bibliografia

## 5. Bibliografia

### 5.1. Pressupostos teóricos:

ABRAMOVICH, Fanny. *O Sadismo de Nossa Infância* (antologia). São Paulo: Summus, 1981

ALALEONA, Domingos. *História da Música*. São Paulo: Ricordi, 1984.

AMARAL, Amadeu. *Tradições Populares*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins Ed., 1962.

\_\_\_\_\_. *Pequena História da Música*. São Paulo: Martins Ed., 1980.

\_\_\_\_\_. *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo: Martins Ed.; Brasília: I.N.L., 1975.

\_\_\_\_\_. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica ed., 1991.

ARISTÓTELES, LONGINO, HORÁCIO. *A Poética Clássica*. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

AVENS, Roberts. *Imaginação e Realidade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

BACH, Johann Sebastian. *Brandenburg concertos and the four orchestral suites*. New York: Dover Publications, Inc, 1976

BARANOV, Ana Léa. *Musicoterapia – uma visão geral*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1999.

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAS, Júlio. *Tratado de la Forma Musical*. 10ª ed. Buenos Aires: Ricordi, 1947.

- BATISTA FILHO, Zito. *A Ópera*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- BELLINGHAM, David. *Introdução à Mitologia Grega*. Lisboa: Estampa, 2000.
- BENEZON, Rolando. *Manual de Musicoterapia*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1985.
- BORBA, Tomás / GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música*. 2ª ed. Lisboa: Cosmos, 1962.
- BOTTERO, Jean / MORRISON, Ken e outros. *Cultura, Pensamento e Escrita*. São Paulo: Ática, 1995.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Unb, 1997.
- BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- CÂMARA JR, Joaquim Mattoso. *Contribuição à Estilística Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.
- CAMPBELL, Don. *O Efeito Mozart*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. 17ª ed. São Paulo: Palas Athena, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O Vôo do Pássaro Selvagem*. Rio de Janeiro: Ed. Record / Rosa dos Tempos, 1997.
- CARVALHO, Sílvia Maria (org.). *Orfeu, Orfismo e Viagens a Mundos Paralelos*. São Paulo: UNESP, 1990.
- CASCUDO, Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro Vol I e II*. São Paulo: Martins Ed., 1965.
- \_\_\_\_\_. *Literatura Oral*. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia / São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.
- COMPAGNON, Germaine; THOMET, Maurise. *Educación del Sentido Rítmico*. Buenos Ayres: Ed. Kapelusi, 1966.

- CUNHA, Maria Antonieta. *Como Ensinar Literatura Infantil*. 3ª ed. São Paulo, Ed. Discubra, 1974.
- DAMATTA, Roberto. *Conta do Mentiroso – sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco [s/d].
- DELLA MÔNICA, Laura. *Manual do Folclore*. 3ª ed. São Paulo: Global, 1989.
- DUFRENNE, Mikel. *O Poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1998
- ELLMERICH, Luís. *História da Música*. São Paulo: Boa Leitura, [s/d]
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *Matéria de Música (vol II)*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: I.N.L., 1983.
- FREUD, Sigmund. *História de uma Neurose Infantil*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- \_\_\_\_\_. *A Interpretação dos Sonhos vol I e II*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FROMM, Erich. *A Linguagem Esquecida* 8ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- GRAMMONT, Maurice. *Traité de Phonétique*. Paris: Librairie Delagrave, 1956.
- HAMEL, Peter Michael. *O Autoconhecimento Através da Música*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- HELD, Jaqueline. *O Imaginário no Poder* 3ª ed. São Paulo: Summus, 1980.
- HOWARD, Walter. *A Música e a Criança*. São Paulo: Summus, 1984.
- JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- KATER, Carlos. *Análise Musical – Caderno de Estudos nº 1*. São Paulo: Atravez, 1989.

KHAN, Sufc Inayat. *Música*. Porto Alegre: Fundação Educacional e Editorial Universalista, 1978.

KIEFER, Bruno. *Elementos da Linguagem Musical* 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1973.

\_\_\_\_\_. *História e Significado das Formas Musicais*. 6ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1990.

KOELLREUTTER, Hans Joachin. *Introdução à Estética e a Composição Musical Contemporânea*. Porto Alegre: Movimento, 1985.

KOLAKOWSKI, Leszek. *A Presença do Mito*. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1981.

LAPENDA, Maria Clementina. *Níveis Estruturais na Obra Literária*. Recife: Ed. da Universidade de Pernambuco, 1982.

LARSEN, Stephen. *Imaginação Mítica*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

LEITE, Ângela de Souza. *Contos de Fadas – Grimm e a Literatura Oral no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1996.

LEINIG, Clotilde Espínola. *Tratado de Musicoterapia*. São Paulo: Ed. Setta, 1977.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, 1978.

\_\_\_\_\_. *Antropologia Estrutural (vol 1)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro n° 7, 1973.

\_\_\_\_\_. *Antropologia Estrutural vol 2*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro n° 45.

\_\_\_\_\_. *O Pensamento Selvagem* 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

\_\_\_\_\_. *O Cru e o Cozido (vol 1 das Mitológicas)*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. *O Homem Nu (vol 4 das Mitológicas)*.

LIMA, Luis Costa. *Estruturalismo e Teoria da Literatura*. 2ª Ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 1973.



- LISBOA, Henriqueta. *Literatura Oral para a Infância e a Juventude*. São Paulo: Cultrix, 1968.
- LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre. Tomo II*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- LUFT, Celso Pedro. *Língua e Liberdade: Por uma Nova Concepção de Língua Materna e seu Ensino* 3ª ed. Porto Alegre: L & PM, 1985.
- MAGALHÃES, Jr. R. *Dicionário de Provérbios*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Documentário, 1974.
- MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na linguagem da Música*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1989.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à Estilística*. São Paulo: EDUSP, 1989.
- MATTEI, Jean-François. *Pitágoras e os Pitagóricos*. São Paulo: Paulus, 2000.
- MENDES, Anna Frota. *Folclore Nordestino*. 2ª ed. Brasília: Horizonte, 1976.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A Estética de Lévi-Strauss*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro / Brasília: Ed. Universidade de Brasília. (Biblioteca Tempo Universitário n° 40), 1975.
- \_\_\_\_\_. *De Praga a Paris*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- MONTEIRO, José Lemos. *Fundamentos da Estilística*. Fortaleza: SEDUC, 1987.
- MORAES, Antonieta Dias de. *A Violência na Literatura Infantil e Juvenil*. São Paulo: Global, 1984.
- MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Portugal: Europa-América, 1970
- MOURALIS, Bernard. *As Contra-literaturas*. Coimbra: Liv. Almedina, 1982.

- NERO, Carlos del. *Acalantos e Cantigas de um Folclore Tenebroso*. São Paulo: Revista dos arquivos municipal vol 171 – separata [s/d]
- NETTI, Paul. *La Música e la Danza*. Buenos Ayres: Espasa-Calpe, 1945.
- NOGUEIRA, Alvarina Jannotti. *Guia do Folclore Fluminense*. Rio de Janeiro: Presença ed.; SECC, 1985.
- OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte* 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1983.
- PAHLEN, Kurt. *História Universal da Música*. São Paulo: Melhoramentos, [s/d]
- PANDOLFO, Maria do Carmo Peixoto. *Zadig: Análise da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Práticas de Estruturalismo*. Rio de Janeiro: Grifo, 1977 (col. Littera, nº 13).
- PANDOLFO, Maria do Carmo / MELLO, Celina Maria. *Estrutura do Mito*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro / Fortaleza: Ed. UFC (Biblioteca Tempo Universitário nº 71), 1983.
- PHILIP, Neil. *O Livro Ilustrado dos Mitos* 4ª ed. São Paulo: Marco Zero, 1996.
- PLATÃO. *A República*. Portugal: Publicações Europa-América, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Crátilo*. Lisboa: Liv. Sá da Costa Editora, 1963.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto*. Lisboa: Vega, 1992.
- QUEIROZ, Gregório Pereira de. *A Música Compõe o Homem, o Homem Compõe a Música*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- QUIGNARD, Pascal. *Ódio à Música*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- RAMOS, Maria Luíza. *Fenomenologia da Obra Literária*. Rio de Janeiro: Forense, 1968.
- RIBEIRO, Lêda Tâmega. *Mito e Poesia Popular*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore / FUNARTE, 1986.
- ROCHA, Everardo. *O Que é Mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

- RODARI, Gianni. *Gramática da Fantasia*. São Paulo: Summus, 1982.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de Linguistique Générale*. Paris: Payot, 1949.
- SCHAFFER, Murray. *O Ouvido Pensante* 2ª ed. São Paulo: Unesp, 1991.
- SCHURÉ, Edouard. *Pitágoras (Os Grandes Iniciados)*. São Paulo: Martin Claret, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Orfeu (Os Grandes Iniciados)*. São Paulo: Martins Claret, 1987.
- SÓFOCLES. *Antígona*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- SORIANO, Marc. *Les Contes de Perrault*. Paris: Gallimand, 1968.
- SOUZA, Eudoro de. *Mitologia*. Lisboa: Guimarães editora, 1984.
- SOUZA, Marcondes Rosa. *Som e Comunicação na Linguagem*. Fortaleza: Mimeografia-Universitária Ltda, 1973.
- SPINA, Segismundo. *Na Madrugada das Formas Poéticas*. São Paulo: Ática, 1982.
- STEWART, R. J. *Música e Psique*. São Paulo: Círculo do Livro,
- VALENTINE, Christine. *Imagens da Psique*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- WARNER, Marina. *Da Fera à Loira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- WEITZEL, Antônio Henrique. *Folclore Literário e Lingüístico* 2ª ed. Juiz de Fora: Diadorim editorial, 1995.
- WILLEMS, Edgar. *As Bases Psicológicas da Educação Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- WINNICOTT, D. W. *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras / Círculo do Livro, 1989.
- WOLFFENBÜTTEL, Cristina Rolim. *Cantigas de Ninar de Todo o Mundo*. Porto Alegre: Ed. Magister Ltda, 1995.

## 5.2. Folclore Narrativo

ANDERSEN, Hans Christian. *O Persistente Soldadinho de Chumbo* (trad. Per Johns). Porto Alegre: Kuarup, 1994

\_\_\_\_\_. *A Pequena Sereia* (trad. Per Johns). Porto Alegre: Kuarup, 1994.

\_\_\_\_\_. *O Rouxinol do Imperador*. 7ª Ed. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *Contos de Andersen*. (trad. Olívia Krahenbüch). São Paulo: Cultrix, [s/d]

\_\_\_\_\_. *Mamãe Sabugueiro e outras histórias bonitas*. São Paulo: Ed. do Brasil, [s/d].

AZEVEDO, Ricardo. *Armazém do Folclore*. São Paulo: Ática, 2000.

BARBOSA, Rogério Andrade. *Bichos da África n° 3*. São Paulo: Melhoramentos, 1988.

CASCUDO, Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d].

\_\_\_\_\_. *Lendas Brasileiras*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d]

CORONA, Pascuala. *Contos de Artimanhas e Travessuras*. São Paulo: Ática, 1988.

DISNEY, Walt. *Os Três Porquinhos*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

DRUMMOND, Elvira. *A Lenda da Carimbamba*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2000.

EKARÉ. *A Lenda de Maichak*, in: *Contos, Mitos e Lendas para Crianças da América Latina*. Co-edição Latino-Americana: Aique Editor, Ed. Ática, Ed. Norma, Ediciones Ekaré, 1981.

ESOPO. *Fábulas de Esopo*. (adap. Guilherme Figueiredo). Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d].

GILBERT, John. *Mitos e Lendas da Roma Antiga*. São Paulo: Melhoramentos / Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

GRIMM, Wilhelm e Jacob. *Branca de Neve e outros contos de Grimm*. (trad. Ana Maria Machado). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1968.

\_\_\_\_\_. *A Galinha dos Ovos de Ouro*. (trad. Esdras do Nascimento). Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d].

\_\_\_\_\_. *Branca de Neve e outras histórias bonitas*. (trad. Rachel do Valle). São Paulo: Ed. do Brasil, [s/d].

\_\_\_\_\_. *Branca de Neve*. 4ª ed. (Trad. Verônica Kühle). Porto Alegre: Kuarup, 1988.

\_\_\_\_\_. *A Bela Adormecida no Bosque e outras histórias bonitas*. (trad. Rachel do Valle). São Paulo: Ed. do Brasil, [s/d].

\_\_\_\_\_. *Joãozinho e Maria e outras histórias bonitas* (trad. Rachel do Valle). São Paulo: Ed. do Brasil, [s/d].

\_\_\_\_\_. *Rapunzel*. (trad. Verônica Kühle). 5ª ed. Porto Alegre: Kuarup, 1988.

\_\_\_\_\_. *Contos de Grimm vol. II* (trad. S. Altenbernd / M. Quintana). Porto Alegre: Ed. Globo, 1970.

\_\_\_\_\_. *Contos de Grimm* (trad. Tatiana Belinky). 3ª Ed. São Paulo: Paulinas, 1989.

\_\_\_\_\_. *Contos de Grimm vol I e II* (trad. Maria Heloísa Penteado), 4ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *Contos e Lendas dos Irmãos Grimm* (6 volumes) (trad. Íside Bonini) São Paulo: Ed. Edigraf, [s/d].

\_\_\_\_\_. *Novos Contos de Grimm* (trad. Monteiro Lobato). São Paulo: Brasiliense, 1967.

\_\_\_\_\_. *Branca de Neve e os Sete Anões*. (trad. Cordélia D. d'Aguiar). Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d].

\_\_\_\_\_. *Mais Contos de Grimm*. (trad. Maria Clara Machado) Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d].

GUIMARÃES, Ruth. *Lendas e Fábulas do Brasil*. São Paulo: Cultrix, 1964.

HOMERO. *Odisséia*. (Trad. Antônio Pinto de Carvalho). São Paulo: Abril Cultural, 1979.

JACOBS, Joseph. *Tiquinho de Carvão*. in: *O Mundo da Criança Vol. III*. Rio de Janeiro: Ed. Delta, 1949.

JOÃO DE BARRO (Braguinha). *Chapeuzinho Vermelho*. São Paulo: Ed. Moderna, 1995.

\_\_\_\_\_. *A Cigarra e a Formiga*. São Paulo: Ed. Moderna, 1996.

\_\_\_\_\_. *O Pequeno Polegar*. São Paulo: Ed. Moderna, 1997.

LA FONTAINE. *Fábulas de La Fontaine Vol I*. São Paulo: Egéria, 1980.

LISBOA, Henriqueta. *Literatura Oral para a Infância e Juventude*. São Paulo: Cultrix, 1968.

LOBATO, Monteiro. *Fábulas*. 50ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Histórias da Tia Nastácia*. 13ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 19.

PERRAULT, Charles. *Chapeuzinho Vermelho* (trad. Oliveira Ribeiro Netto). São Paulo: Ed. do Brasil. [s/d]

\_\_\_\_\_. *A Bela Adormecida no Bosque e outras histórias bonitas*. São Paulo: Ed. do Brasil, [s/d]

\_\_\_\_\_. *Chapeuzinho Vermelho* (trad. Verônica Kühle), 5ª ed. Porto Alegre: Kuarup, 1988.

\_\_\_\_\_. *A Bela Adormecida e outros contos de Perrault* (adapt. Roseana Murray). Belo Horizonte: ed. Lê, 1996.

\_\_\_\_\_. *Riquete da Crista*. (trad. Fernanda Lopes de Almeida). São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *Contos de Perrault* (trad. Maria José Alves de Lima). São Paulo: Melhoramentos, 1970.

PEREIRA-MÜLLER, Margarida. *Os Mais Belos Contos Tradicionais*. Barcelos: Civilização editora, 1998.

PIMENTEL, Altamar de A. *Estórias do Diabo*. Brasília: Thesaurus, 1995.

PIMENTEL, Figueiredo. *Histórias da Avozinha*. Rio de Janeiro: Ed. Científica, 1962.

\_\_\_\_\_. *Contos da Carochinha*. Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Liv. Garnier, 1992.

PINTO, J. Pimentel. *Os Sete Sapatos da Princesa e outras histórias*. São Paulo: Ed. do Brasil, [s/d].

\_\_\_\_\_. *O Papagaio Real e outras histórias*. São Paulo: Ed. do Brasil, [s/d].

RÊGO, José Lins do. *Histórias da Velha Totonha*. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

ROCHA, Ruth. ... *Que eu vou para Angola*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

ROMERO, Sílvio. *Contos Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

\_\_\_\_\_. *Contos Populares do Brasil, vol I e II*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

SANTOS, Theobaldo Miranda. *Lendas e Mitos do Brasil*. 11ª ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1991.

STUMER, Thereza Christina. *Contos da América do Sul*. São Paulo: Paulus, 1995.