

O mito vivo nos bardos modernos

Como músicos reiteram procedimentos xamânicos

Eduardo Ramos

1 Introdução

1.1 Skin in the Myth

Apesar de ser a protagonista de uma indústria global de bilhões e bilhões de dólares no mundo contemporâneo, a música é um constante ao longo de toda a história humana. Com exceção de algumas figuras como Mozi, que na China antiga expressava seu desdém pela existência de música em si, a prática musical é vista como algo essencial em diferentes culturas ao redor do mundo e ao longo dos tempos. Sociedades tradicionais, no sentido usado por Mircea Eliade, colocam no Centro do Mundo a sua própria cultura porque elas conseguem reconhecer a ordem do Mundo a partir de seus manifestos sagrados e, se tratando de música, não existem motivos para acreditar que seria diferente.

A análise da música sob o olhar da mitologia pode ser feita por diferentes escolas de pensamento. O homem moderno leva o assunto como um objeto de estudo, então ele precisa postular uma série de pontos iniciais para analisar essas culturas e mitologias diferentes, mas sociedades tradicionais não enxergavam dessa forma. Elas não viam o mito como objeto de estudo, mas como uma maneira de se viver. Dentre as diferentes escolas para a possível análise, como trata-se de um fenômeno espiritual, a escola simbolista foi escolhida para esse trabalho por se mostrar capaz de explicar diversos fenômenos que serão vistos ainda, como o papel do músico enquanto uma espécie de xamã moderno.

Em *Mito e Realidade*, Eliade [1] argumenta que a vivência dos mitos é uma experiência fundamentalmente religiosa por se afastar do cotidiano, e separa os eventos comemorativos modernos como festas de Ano Novo daqueles das sociedades tradicionais, que reiteram eventos místicos. Malinowski [2] argumenta nas mesmas linhas:

O mito, quando estudado ao vivo, não é uma explicação destinada a satisfazer uma curiosidade científica, mas uma narrativa que faz reviver uma realidade primeva, que satisfaz as profundas necessidades religiosas, aspirações morais, as pressões e os imperativos de ordem social, e mesmo exigências práticas. (...) ele exprime, enaltece e codifica a crença; salvaguarda e impõe os princípios morais, garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem. O mito, portanto, é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é ao contrário uma realidade viva, à qual

se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática.

Assim, nesse trabalho o mito será tratado como algo verdadeiro e sério, com o máximo de imersão possível. Naturalmente, ainda existe um certo deslocamento dado o contexto de ser a visão de alguém de fora de boa parte dos fenômenos discutidos, mas é a tentativa mais próxima de emular o processo real de acordo com a tradição simbolista. O foco será dado a artistas específicos (Bob Dylan, Tom Waits, Frank Zappa, Joanna Newsom e Carla Bley) e não algo tão generalizado, puramente por familiaridade com as obras em questão.

1.2 Música nos mundos antigo e contemporâneo

As primeiras sociedades com registros escritos de suas mitologias já traziam rituais musicais. Poemas épicos eram recitados ao som de percussão ou mesmo em apresentações musicais, como parte de um ritual. Um bom exemplo é a recitação do *Enuma Elish* nos rituais de renovação de Ano Novo da Mesopotâmia antiga. O poema trata da criação do universo mesopotâmico, simulando a batalha entre Marduk e Tiamat, e era recitado ao som de percussões, usadas especificamente para processos ritualísticos, e sempre tocadas sem ajuda de baquetas ou outros instrumentos similares, como é descrito por Duchesne-Guillemin [3].

No mundo contemporâneo, com uma sociedade científica, as percepções podem ter se alterado, mas não parece difícil argumentar que ainda existe certo processo tribal. No pior dos casos, é difícil racionalizar uma “ausência de significado” na música. Pessoas se dividem em fãs de gêneros musicais ou artistas, pagam para ter experiências místicas em shows, fazem sacrifício e enfrentam filas para verem seus ídolos de perto. Para exemplificar a manifestação do mito na música contemporânea de maneira muito mais viva, basta comparar músicas pop contemporâneas sobre questões sexuais e, por exemplo, canções mesopotâmicas sobre a deusa da fertilidade, Inanna, compilado por Sefati [4]:

My vulva, the horn,
The Boat of Heaven,
Is full of eagerness like the
young moon.
My untilled land lies fallow.
As for me, Inanna,
Who will plow my vulva?
Who will plow my high field?
Who will plow my wet ground?

O tema de sexo (ou amor) é um dos mais comuns em música desde as épocas dos trovadores medievais, que eram nobres cantando sobre seus amores por outras nobres. Mas tão antigo e comum quanto ele é o tema de violência. Cantos de guerra ou, de maneira ainda mais primitiva, o uso da voz para a caça, sempre existiram. Joseph Campbell associa esses dois temas aos impulsos freudianos de vida e morte (*eros* e *thanatos*) em sua obra *The Hero of a Thousand Faces* ao tratar sobre o processo de apoteose. Para

Campbell [5], o ensino religioso, ou o ensino de mitos, tinha como propósito final a cura de uma ilusão do indivíduo, fazendo ele se enraizar mais fortemente com sua cultura.

Esses dois temas também foram reconhecidos por Ted Gioia em sua obra de 2019 *Music: A Subversive History*, que aponta que a maior parte das hipóteses, e também as mais persuasivas, acerca da origem da música em si tem a ver com as questões de sexo e violência. Os dois temas são praticamente inevitáveis em todo tipo de música de todo tipo de cultura, até mesmo músicas religiosas, como foi visto no caso mesopotâmico, mas também na cultura cristã, onde temos o Cântico dos Cânticos. Gioia [6] também aponta o exemplo da tuba, que foi inventada pelos povos etruscos, usada como instrumento militar, e tratada como parte do arsenal, servindo não só para mandar sinais mas também intimidar adversários.

É possível fazer um paralelo também da violência com música moderna. O subgênero de hip-hop de *gangsta rap*, extremamente comum nos anos 2000 com artistas como 50 Cent, basicamente retrata violência frequentemente pela violência em si. Em 1994, o rapper Nas lançou seu álbum *Illmatic*, icônico no mundo de hip-hop, e sua canção mais famosa, “N.Y. State of Mind”, retrata a violência suburbana no Queens. E a aparição da violência na música não aconteceu somente no hip-hop, basta considerarmos nos anos 50 a existência de algo como “Folsom Prison Blues” de Johnny Cash — outro artista que tratava o tema de violência com frequência — sobre atirar em um homem somente para vê-lo morrer. Enquanto pode-se argumentar que a violência no hip-hop é uma reação social, no caso de Cash é impossível fazê-lo, e ele deixa claro: é a violência pela violência.

Esses exemplos servem de base para podermos enxergar que a música ainda pode ser tratada como um fenômeno espiritual, e não algo meramente material. Aceitando-se esses pressupostos, podemos seguir a análise da imagem do músico enquanto figura mítica.

2 O cantor e a palavra

2.1 A utilidade prática e a validade do canto

Já foi estabelecido que o canto tinha utilidades espirituais e religiosas, mas e a prática mais mundana, física? Um relato de 2009 presente em uma obra de 2017 de Lynne Kelly [7] feito por uma ecóloga chamada Sue Churchill mostra que esses cantos podem ser utilizados na prática:

(...) to a cave that couldn't be seen if you stood more than three meters from its small vertical entrance (...). The old men who guided us were navigating by the shape of the sand dunes. They would stop every now and then and sing a long song to help them remember the landmarks of the journey.

A tribo em questão era australiana, e usava da palavra cantada e ritmada para se localizar geograficamente. Outro caso interessante é o de uma cultura onde os responsáveis pelos cantos não conseguiam lembrar das letras por si só — eles precisavam dos instrumentos consigo.

(...) he could repeat a song that he had heard only once, provided that he heard it to the gusle.

Os mitos têm de ser atuados, conforme Malinowski e Eliade apontaram, e talvez o ato de cantar, de ter a performance dos textos sagrados, faça parte disso. A discussão sobre poesia e música, sobre a palavra escrita e a palavra falada, é antiga. Por um lado, temos a defesa da apresentação performática porque a palavra é uma espécie de fonte de “prazer”, e por outro a ideia de que o texto ou poema escrito é sua versão final.

É possível dizer também que os povos antigos tinham conhecimento dessa diferenciação da palavra atuada e vivida para a palavra meramente representativa em texto. Tratando especificamente dos gregos, Vernant [8] aponta que essa contraposição era considerada e avaliada:

Os próprios gregos eram plenamente conscientes disso: à sedução que a palavra deve provocar para manter o auditório sob o encanto, elas contrapuseram, frequentemente dando-lhe preferência, a seriedade um pouco austera mas mais rigorosa do escrito. De um lado colocaram o prazer inerente à palavra falada: incluído na mensagem oral, esse prazer nasce e morre com o discurso que suscitou; de outro, do lado da escrita, colocaram o útil, visado por um texto que se pode conservar sob os olhos e que retém em si um ensinamento cujo valor é durável.

E esse debate continua vivo até os tempos modernos. Quando Bob Dylan ganhou, em 2016, o Prêmio Nobel de literatura, essa discussão foi revivida com um pouco mais de calor. Até que ponto uma figura como Dylan era, de fato, um escritor e não um mero músico? Parte do argumento aqui é que não importa, afinal a figura mitológica por trás das duas coisas é a mesma.

Esse tema é brevemente tratado por Christopher Ricks, famoso crítico literário e acadêmico em sua obra *Dylan's Vision of Sin*, um dos primeiros livros de peso a considerarem a obra do cantor-compositor americano como uma obra literária. Ricks [9] faz uma análise da carreira de Dylan (até então) organizada sob a óptica dos sete pecados capitais e das quatro virtudes. A parte de interesse para esse artigo vem da discussão sobre poesia e música que o autor traz, citando o poeta Philip Larkin, que faz a defesa da visão oposta. Na “Entrevista para a Paris Review” [10] ele diz:

I think poetry reading grew up on a false analogy with music: the text is the “score” that doesn’t “come to life” until it’s “performed”. It’s false because people can read words, whereas they can’t read music. When you write a poem, you put everything into it that is needed: the reader should “hear” it just as clearly as if you were in the room saying it to him. And of course this fashion for poetry readings has led to a kind of poetry that you can understand first go: easy rhythms, easy emotions, easy syntax. I don’t think it stands up on the page.

Ricks dá o benefício da dúvida para Larkin, apontando que o poema visual e fisicamente mostra para o autor muita coisa que a narração em si não traz: o leitor pode ver o tamanho do poema de antemão, por exemplo. A limitação física do poema fica escancarada, e a estética ganha um aspecto visual. Além disso, a performance musical implica um refinamento no produto até se chegar na versão melhor — Ricks aponta “The Lonesome Death of Hattie Carroll” dizendo que dificilmente imagina uma versão superior

à que foi publicada no álbum em que a canção saiu originalmente, mas talvez não seja possível dizer o mesmo para outras (especialmente quando podem existir performances radicalmente diferentes às gravações originais, como por exemplo na trupe de Dylan na turnê *Rolling Thunder Revue*), implicando a possível melhoria. Se a versão oficial dos álbuns de estúdio capturasse perfeitamente o que era a ideia da canção, não existiriam motivos para continuar performando-a, bastaria repetir a versão de estúdio ao vivo, coisa que Dylan claramente não faz, não só por causa das limitações vocais que naturalmente foram aparecendo ao longo da carreira, mas radicalmente alterando não só as melodias como as letras de algumas músicas.

O cantor-compositor chegou a comentar sobre esse fenômeno na época do lançamento de seu álbum *Time Out of Mind* de 1997, em uma entrevista para a revista Rolling Stone [11]:

Some people, when it comes to me, extrapolate only the lyrics from the music. But in this case, the music itself has a just as far-reaching effect, and it was meant to be that way. [Time Out of Mind] is definitely a performance record instead of a poetic literary type of thing. You can feel it, rather than think about it.

O debate sobre a questão do meio de transmissão do texto certamente seguirá, mas para os efeitos desse trabalho ela termina aqui. A figura do cantor-compositor segue a tradição das sacerdotisas, bardos clássicos e trovadores medievais, e é possível até argumentar que o cantor-compositor nasceu na antiguidade.

2.2 O cantor-compositor e a criatividade

O processo criativo é descrito pelo psicólogo existencial Rollo May [12] como um “encontro”, voluntário ou não, que faz o talento puro ser distinguido da criatividade, e frequentemente é descrito como um fenômeno que faz a pessoa estar envolvida com a atividade no instante em que a pratica — estar “in the zone”, ou no “flow state”. May fala que “a pintura, o quadro, e os outros materiais se tornam então uma parte secundária deste encontro; eles são a linguagem, o meio.”

Esse processo não é necessariamente único para sociedades seculares não-tradicionais como a contemporânea, então não só podemos extrapolar para outros contextos como há evidências de que realmente um processo criativo na música mais parecido com o que temos hoje já existia no passado. Gioia [6] aponta que os primeiros registros de letras de canções tratando não de temas religiosos como no caso dos mesopotâmicos, mas de questões pessoais, vem do Egito antigo, da cidade de Deir El-Medina, por volta de 1150 A.C.:

Her name is that which lifts me up
When I see her I am well again,
When she opens her eyes, my body is young again,
When she speaks, I grow strong again,
When I embrace her, she banishes evil from me.

Gioia também mostra como na Grécia Antiga as canções de Safo eram notoriamente pessoais, tanto que ela é frequentemente creditada como “inventora de canções de amor”, chegando a ser parodiadas em gerações futuras. Essas figuras finalmente permitiram ao músico poder cantar sobre si mesmos, e não sobre fenômenos fora de si — como a deusa Ishtar — e, de certa forma, abrem a premissa que permite a ascensão da figura de cantores-compositores como Bob Dylan, Tom Waits, Joanna Newsom, Leonard Cohen.

Algo curioso é que tanto Deir El-Medina quanto a ilha de Lesbos, onde Safo vivia, eram grandes centros de trocas comerciais onde haviam choques de cultura muito grandes. É possível supor que locais onde essas interações culturais acontecem de maneira mais intensa são propícios para estímulo criativo e surgimento de inovação. Sobre Nova Iorque, onde vários artistas de rock surgiram especialmente nos anos 1960 e 70, Tom Waits já falou em uma entrevista conduzida por Chris Roberts em 1988 que as “inacabáveis situações surreais” que a cidade submete seus moradores é estimulante para artistas por causa do bombardeamento visual de informações a todo instante. Mas Waits completa: “é estimulante para artistas . . . se você conseguir absorver sem se tornar uma parte disso” (Rolling Stone [13]).

Mas, como Gioia também aponta, a explosão criativa é só uma das consequências de grandes centros comerciais. Outra consequência, muito mais negativa, é o espalhar de doenças. A mesma cidade de Nova Iorque que Waits menciona é notoriamente suja — coisa que até foi parte da estética de vários artistas de rock como The Velvet Underground, cujos temas favoritos, tanto líricos quanto sonoros, sempre passaram por decadência, sujeira, degradação moral —, Deir El-Medina tinha baixa expectativa de vida para os padrões do Egito antigo, o mesmo vale para a Ilha de Lesbos e, também, para outros lugares que se encaixam nesse grupo. Por exemplo, Nova Orleans ao final do século XIX e começo do século XX, quando o jazz começou a nascer, era uma cidade definida economicamente por suas trocas comerciais, tendo localização privilegiada dentro dos Estados Unidos. Na cidade, provavelmente a mais diversa do país na época, existiam incontáveis etnias — africanas, caribenhas, francesas, espanholas, indígenas — e, simultaneamente, problemas seriíssimos de saneamento e doenças, o que fazia a expectativa de vida ser de aproximadamente 30 anos. Cidades de fronteira ou cidades litorâneas, com portos, frequentemente são locais de grande inovação: Veneza fez a ópera surgir, as fronteiras da Espanha com a França criaram vários trovadores, a invasão britânica nos anos 1960 veio de Liverpool, também uma cidade litorânea.

Levando em conta os exemplos históricos, é possível sugerir que o contato com essas pragas, sejam doença ou violência, que Tom Waits descreveu como estimulantes (desde que seja mantida uma certa distância), são, talvez, fonte inesgotável para o músico enquanto figura mitológica.

3 O xamã moderno

3.1 Xamanismo e cura

É conhecido através de Eliade [14] que sociedades tradicionais possuíam uma figura xamânica. Os xamãs costumavam ser figuras que, por meio de visões (sonhos, delírios e tranSES) ou técnicas xamânicas como estudos de genealogia do povo, de línguas secre-

tas ou de nomes e hierarquias de espíritos, conseguia trazer respostas para questões da sociedade.

Em diferentes culturas, xamãs têm uma espécie de “síndrome” associada à sua vocação, que se manifesta em diferenciação do comportamento. Na obra *Rites and Symbols of Initiation*, mais especificamente no capítulo sobre iniciações heróicas e xamânicas, Mircea Eliade nos fornece uma série de exemplos de diferentes culturas ao redor de todo o mundo. O que aparece de constante é o desvio do comportamento. Alguns dos exemplos de desvios desses futuros xamãs dentro dessas sociedades tradicionais incluem praticar automutilação, cantar durante o sono, andar sozinhos em florestas sem motivo aparente, facilmente desmaiar ou ficar inconsciente, se isolar.

Vendo esses comportamentos, é possível imaginar que xamãs eram figuras completamente excêntricas e descoladas do resto da sociedade de tanta neuropatia, mas esse não é o caso. Na verdade, o oposto é verdadeiro. Em primeiro lugar, nem todos xamãs eram pessoas “problemáticas”, e aqueles que eram somente se tornaram xamãs por terem conseguido superar esses problemas. O processo de iniciação é análogo a uma cura. Em outra obra, *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*, Eliade [15] também explica que isso acaba fazendo o xamã ser um subgrupo de curandeiros.

Every medicine man is a healer, but the shaman employs a method that is his and his alone. (...) The shaman specializes in a trance during which his soul is believed to leave his body and ascend to the sky or descend to the underworld.

Além disso, os xamãs são frequentemente responsáveis pela preservação de elementos essenciais da cultura na qual estão inseridos. O xamã é respeitado e solicitado por estar distante da pessoa disfuncional e representar quase um ideal social.

3.2 A música do xamã

É extremamente comum que cantores-compositores falem sobre eventos traumáticos em sua arte. A cantora e harpista Joanna Newsom, cujo primeiro nome é inspirado na canção “Visions of Johanna” de Bob Dylan, canta sobre eventos específicos e pessoas reais em uma linguagem simbólica, Dylan notoriamente cantou sobre influências ou eventos traumáticos em um de seus álbuns mais consagrados, *Blood on the Tracks*. No hip-hop, Kanye West é notório por entrar em questões profundamente pessoais. O processo de produção musical coloca o músico no “flow state” de Rollo May, e esse é um fenômeno que também acontece com xamãs.

Em *Healing Songs*, Gioia [16] argumenta que instrumentos musicais de xamãs podem ser interpretados como armas para luta contra espíritos. O tambor não é apenas um tambor, mas ao ser referido em alguns casos como “o cavalo do xamã” ele se torna o meio para transicionar do mundo ordinário para o “centro mítico do universo”, nas palavras do autor. Essa ideia também se reflete nas decorações do instrumento, que pode ter imagens de aves, de astros, ou flechas — todos remetendo ao vôo. Ao ser chamado de “arco cantante” por uma tribo específica, o tambor é visto como uma arma para afastar espíritos malignos.

A fonte de inspiração para os rituais musicais são, na maioria dos casos, os sonhos:

Dreams represent, rather, the highly charged moments when the limited human consciousness of the shaman can aspire to visionary experiences of places and beings of special power and importance. In these transition states, the most effective healing music can be accessed, heard and memorized for future use. The harmony of the spheres can be brought back, made into terrestrial song, but retaining its otherworldly efficacy — a Promethean endeavor, akin to stealing fire of the gods for the benefit of mortals below.

Se voltarmos à definição de May para a criatividade, temos que o xamã exerce sua criatividade, ele interage com seu próprio Mundo e a manifestação dele, que podem ser seus delírios, e é absorvido durante o processo de “encontro”.

Em particular, a ideia de possessão por espíritos é extremamente comum se tratando desse tema. Por exemplo, os sumérios acreditavam que seu rei deveria ter um ato sexual com a deusa Inanna. Na Epopeia de Gilgámesh (Sin-leqi-unninni [17]), vemos que o ato sexual entre Enkídu e Shamhat é análogo à queda de Adão e Eva na Bíblia — incluindo a parte negativa afinal, em seu leito de morte, Enkídu amaldiçoa aqueles que o tiraram do seu estado natural para depois, imediatamente antes de falecer, ser convencido de que no fim das contas valeu a pena — e possivelmente estavam reiterando essa ideia. Esse processo inteiro era cantado sob perspectiva da nossa xamã, a sacerdotisa, ou seja, da deusa que a possuía.

É possível inferir, então, que o xamã usava a música como algo ofensivo, para lutar contra espíritos, enquanto era possuído por outros espíritos ou sonhos. Não é tão diferente de gritos de guerra ou interpretação de personagens em peças ou músicas.

Além disso, o estado de transe ou delírio é nítido em obras surrealistas de alguns artistas. Em *Tarantula*, seu primeiro livro, Bob Dylan [18] passou por algo similar. A obra foi escrita em 1966, em um período de exaustão mental absoluta, e demonstra um surrealismo coerente com suas obras do meio dos anos 60, incluindo poesia, cartas, prosa e imaginário aparentemente incongruente consigo mesmo. Em *Sand in the Mouth of the Movie Star*, Dylan conta a história de Simply That, um homem estranho:

“what” is in my garden, he says over the phone to his friend, wally the fireman/ wally replies “i dont know. i really couldnt say. i’m not there” the man says “what do you mean, you dont know! what is written in my garden” wally says “what?” the man says “that’s right” . . . wally replies that he is on his way down a pole & asks the man if he sees any relationship between doris day & tarzan? the man says “no, but i have some james baldwin & hemingway books” “not good enough” says wally, who again asks “what about a shrimp & an american flag? do you see any relationship between those two things?” the man says “no, but i see bergman movies & like stravinsky quite a lot” wally tries again & says “could you tell me in a million words what the bill of rights has to do with a feather?” the man thinks for a minute & says “no, i can’t do that but i’m a great fan of henry miller” wally slams the phone & the man, Simply That, he gets back into bed & begins reading “The Meaning of an Orange” in german . . .

3.3 O “mundo vivo” na música

Ainda em *Healing Songs*, Gioia aponta que o mundo “inanimado” (que definitivamente não era interpretado assim) era um personagem ativo nos rituais xamânicos ao lado desses espíritos:

Yet the shaman does not succeed merely through individual courage and talent, no matter how great. In these various activities, the shaman relies on a host of magical objects — especially crystals, stones, ropes, bones — as well. These “go-betweens” include helping spirits, tutelary spirits, animal powers, guardians and other mystical beings, accessible to the shaman while in a trance-like state.

É possível dizer que os cantores-compositores seguem essa tradição, e não é difícil apontar músicas modernas que têm a natureza ou “objetos místicos” como personagens ativos. Na canção “No One Knows I’m Gone”, do álbum *Alice* de 2002, Tom Waits [19] canta:

The moon is full here every night
And I can bathe here in his light

Onde temos participação ativa da natureza interagindo com o eu-lírico. Em “Clap Hands”, na versão do álbum *Big Time*,

Wine, wine
Why the goose drank wine
And the monkey chewed tobacco on a streetcar line
Now the line broke and the monkey got choked
And they all went to heavin in a little row boat

O surrealismo desse estrofe em uma música com descrições por via de regra bem realistas apontam que a natureza e o Mundo se tornaram vivos para o músico, que atua como um xamã. Em “Chimes of Freedom”, Bob Dylan [20], o Mundo como um todo começou a agir em um processo análogo a sincronicidade para avisar dos sinos da liberdade:

Through the mad mystic hammering of the wild and ripping hail
The sky cracked its poems in naked wonder
That the clinging of the church bells blew far into the breeze
Leaving only bells of lighting and its thunder

Na obra da cantora-compositora e harpista Joanna Newsom [21], frequentemente a natureza e o mundo tomam vida exclusivamente para interagir de maneira ativa com o eu-lírico. A canção “Baby Birch”, de seu terceiro álbum, *Have One on Me*, é um dos mais vivos exemplos:

I saw a rabbit,
as slick as a knife
and as pale as a candlestick,
and I had thought it's be harder to do,
but I caught her, and skinned her quick:
held her there,
kicking and mewling,
upended, unspooling, unsung and blue;
told her "wherever you go,
little runaway bunny,
I will find you."
And then she ran,
as they're liable to do.

Outro bom exemplo é da canção "Cosmia":

Moths surround me
thought they'd drown me.

Ou então "Only Skin", possivelmente o melhor exemplo desse fenômeno na obra de Newsom, em um dos vários trechos onde a natureza se manifesta para a personagem que canta a música:

Last week our picture window
produced a half-word
heavy and hollow,
hit by a brown bird.
We stood and watched her gape like a rattlesnake
and pant and labor over every intake.
I said a sort of prayer for some rare grace
then thought I wought to take her to a higher place.
Said "dog nor vulture nor cat shall toy with you,
and though you die, bird, you will have a fine view."
Then in my hot hand, she slumped her sick weight.
We tramped through the poison oak, heartbroke and inchoate,
The dogs were snapping, and you cuffed their collars
While I climbed the tree-house. Then how I hollered!
Well, she'd lain, as still as a stone, in my palm, for a lifetime or two;
then saw the treetops, cocked her head and up and flew.
(While back in the world that moves, often, according to
the hoarding of these clues,
dogs still run roughly around
little tufts of finch-down.)

É possível fazer o argumento de que o "mundo vivo" é principalmente algo relacionado à natureza, o que o diferenciaria do "mundo vivo" do xamã, que usava cordas e cristais, como Gioia aponta na citação no começo dessa subseção. O contato com a natureza é

inspirador e poderia ter levado esses artistas a escreverem o que escreveram, mas não é exatamente verdade que seja um choque com a natureza que cause isso, afinal o artista pode ver o mundo humano tomar vida também. A citação de Tom Waits sobre Nova Iorque aponta bem isso, mas existem exemplos visuais também, particularmente em cartuns novaiorquinos da Era de Ouro da animação, onde a cidade toma vida e age contra os protagonistas. Para os efeitos desse trabalho, temos exemplos musicais também: em “The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest”, Bob Dylan descreveu o efeito que um (provável) prostíbulo imenso teve sobre o personagem Frankie Lee:

Well, Frankie Lee he panicked
He soon lost all control
Over ev’rything which he had made
While the missing bells did toll
He just stood there staring
At that big house as bright as any sun
With four and twenty windows
And a woman’s face in ev’ry one

O ponto desses exemplos é mostrar principalmente que o músico passou por um processo similar ao do xamã. Ele tem traumas pessoais que são resolvidos através de um processo de iniciação — no caso do cantor-compositor, o ato de escrever sua canção e fazer a performance —, usando ferramentas do “mundo vivo” a seu favor. A imaginação do artista em “flow state” é análoga às visões do xamã.

4 Ressucitação da tradição

4.1 O xamã enquanto preservador da cultura

Em sociedades tradicionais, é comum que o xamã seja o responsável pela tradição de elementos chave da cultura, como Gioia [16] aponta: mitos, lendas, tradição oral heróica. São figuras respeitadas que carregam consigo a tradição de todo um povo, e devem dar continuidade para ela. Eles são, ou se vêem como, elos dentro de uma corrente de tradição milenar que não pode ser quebrada, ou eles falham com todo seu povo.

No mundo contemporâneo, é fácil ver isso como algo distante, mas não existe artista algum que não tenha sido influenciado por algo anterior a si. No cenário do jazz americano nos anos 50 e 60, o melhor exemplo é John Coltrane, que participou de absolutamente todos os grandes subgêneros do jazz até o final de sua carreira — que não chegou a coexistir com, por exemplo, jazz fusion —, e lançou obras primas de hard bop, jazz modal, post bop e até free jazz. Coltrane em particular era uma figura particularmente espiritualizada que acreditava estar unindo tradições oriental e ocidental em sua música, um tema não tão incomum dentro do campo do jazz.

Outro exemplo do jazz é da ópera *Escalator Over the Hill*, da compositora Carla Bley, que conta com participação de figuras influentes no movimento avant-garde do final dos anos 60 e começo dos anos 70 no jazz, como Don Cherry, Gato Barbieri, Michael Mantler, Charlie Haden, além de figuras experimentais do rock, como Jack Bruce, vocalista do Cream, e Don Preston, guitarrista para artistas como Captain Beefheart e Frank Zappa.

A obra foi pensada como uma interação entre as culturas oriental e ocidental, tendo até personagens que representam cada uma dessas tradições.

Dentro da música, a cultura pode ser preservada a partir de duas frentes, a frente lírica e a frente instrumental, e a função mitológica do músico enquanto algo como o xamã moderno ganha mais uma dimensão. Em *Mito e Realidade*, Mircea Eliade aponta como na Grécia Antiga o poeta inspirado pelas Musas tem acesso à realidade original, ao Tempo mítico do princípio, e cita Vernant [22]:

As Musas cantam, com efeito, a começar no princípio — *exarkhés* (*Teogonia*, 45, 115) — o aparecimento do mundo, a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade. O passado assim revelado é mais que o antecedente do presente: é a sua fonte. Ao remontar a ele, a rememoração procura não situar os eventos num quadro temporal, mas atingir as profundezas do ser, descobrir o original, a realidade primordial da qual proveio o cosmo, e que permite compreender o devir em sua totalidade. (...) O privilégio que Mnemósine confere ao aedo é o de um contato com o outro mundo, a possibilidade de nele entrar e dele sair livremente. O passado surge como uma dimensão do além.

Tratando da mitologia da memória e do esquecimento, Eliade argumenta que culturas tradicionais associam o esquecimento ao distanciamento da moral absoluta. Em religiões antigas da Índia, o esquecimento acontece com deuses que “caem do Céu”, sendo análogo ao sono ou “perda de si mesmo”. Novamente na Grécia Antiga, a mitologia em torno do rio Lete também aponta algo assim: os mortos são aqueles que perderam a memória e, na reencarnação, a memória tem papel novamente. A localização do rio Lete é alcançado no caminho à esquerda de uma bifurcação, enquanto à direita existe a nascente do lago de Mnemósine, a personificação da memória.

Preservar a memória de um povo, então, significa manter-se próximo da cultura e manter a coesão do povo. E, novamente, pode-se argumentar que o papel do músico contemporâneo passa também por essa tarefa.

4.2 A tradição bíblica na obra dylanescas

É possível que nenhuma obra tenha influenciado tanto Bob Dylan quanto a Bíblia. Desde o começo de sua carreira, ela está presente. Em seu primeiro álbum, composto majoritariamente de músicas ou tradicionais ou compostas por “bardos” modernos, lá está “See That My Grave is Kept Clean”:

And my heart stopped beating and my hands turned cold
Now I believe what the Bible told

A influência de religião sobre a carreira do cantor é tão notória que existem livros inteiros dedicados ao assunto. Gilmour [23] tem uma obra acessível fazendo paralelos entre temas narrativos de Dylan e histórias bíblicas, além de contar com uma tabela profundamente útil listando a presença de imagens bíblicas em todas as músicas do cantor até a época de lançamento do livro.

Alguns exemplos são clássicos, como “All Along the Watchtower”, de 1967, sendo uma música essencialmente tirada direto do livro de Isaías, e as canções da época de conversão

do músico para o Cristianismo, como “The Groom’s Still Waiting at the Altar” de 1981, frequentemente citam o Novo Testamento.

Mas a presença se dá desde o começo de sua carreira. Já foi dado o exemplo de seu primeiro álbum, mas em “Gates of Eden”, do álbum *Bringing it All Back Home* de 1965, temos uma menção a um bezerro de ouro, assim como no Êxodo, capítulo 32, e a ideia saída diretamente do Apocalipse de homens poderem tudo, exceto morrerem (Apocalipse 9,6). Em 1983, o álbum *Infidels* traria “Jokerman”, com menções a Lucas 16 (“dog licking your face” e “the rich man without any name”, além de referências diretas a Sodoma, Gomorra e aos livros do Levítico e Deuteronômio. A imagem de uma mulher dando à luz um príncipe vestido em escarlate também pode ser uma referência a Apocalipse 12). Em 2020, em seu álbum mais recente (Dylan [24]), o cantor lançou “Black Rider”, contendo referências à história de Sodoma e Gomorra (“I’m walking away, you try to make me look back”) e à purificação do profeta Isaías com brasa aos lábios (“Better seal up your lips if you wanna stay in the game”).

Ao se analisar a carreira de Dylan, é impossível fugir da Bíblia. O mesmo pode ser dito para alguém como Leonard Cohen, cuja música mais famosa, “Hallelujah”, cita diretamente a história de Sansão e Dalila, do livro de Juízes, o Rei Davi, além de ter o título nitidamente religioso.

Provavelmente porque estamos imersos em uma cultura predominantemente cristã cujas imagens e histórias já estão no inconsciente da civilização, é possível encontrar referências bíblicas em outros artistas aqui mencionados. Joanna Newsom em “Monkey & Bear” referencia a história de Sodoma e Gomorra (“but walk a little faster, don’t look backwards”), por exemplo, e Tom Waits já falou ter tido inspirações do último livro bíblico sobre seu álbum *Bone Machine* (Waterman [25]). Johnny Cash escreveu um livro inteiro sobre o Apóstolo Paulo, chamado *Man in White*.

É difícil medir exatamente o quão presente a influência bíblica está na música ocidental, onde até artistas pop contemporâneos vão atrás de imagens e símbolos bíblicos para passar suas imagens, como Lil Nas X no videoclipe para sua música “Montero”. Mas nem sempre é uma forma de exaltação ou referência, porque a ideia de constante revolução é extremamente comum nos tempos modernos, ainda que não exista de fato tanta revolução.

4.3 O “fim da arte”

Em *Mito e Realidade*, Mircea Eliade nos diz que

(...) a audácia e a provocação deixaram há muito de ser prejudiciais ao artista. Ao contrário, pede-se que ele se amolde à sua imagem mítica, que seja estranho, irredutível e que “produza algo de novo”. É o triunfo absoluto da revolução permanente na arte. “Tudo é permitido” deixou de ser uma formulação adequada: qualquer inovação é considerada genial de antemão, e equiparada às inovações de um Van Gogh ou de um Picasso, mesmo que se trate de um cartaz mutilado ou de uma lata de sardinhas assinada pelo artista.

Esse fenômeno aconteceu também na música. Talvez uma boa regra do polegar para definir o quão genuíno esse tipo de arte é seja procurar o “encontro” de Rollo May no

artista, talvez vendo paralelos entre ele e o comportamento xamânico discutido na seção anterior.

Mas mais importante do que isso, é reconhecer que a música não precisa ser constantemente revolucionária — ao menos não no sentido usual de ultrapassar limites pré-estabelecidos, já que quase não temos mais limites — para ter apreciação de qualquer pessoa. A subseção anterior tratou do caso de Bob Dylan, que basicamente usou a tradição musical americana, referências ao passado e a religião cristã para passar sua mensagem. A revolução não é sempre aquilo que quebra os padrões passados, mas pode ser aquela que segue a tradição vigente. Uma das influências de Bob Dylan foi William Blake, cujas pinturas de aspectos e ideais pós-renascentistas poderiam ser escandalosas à época, mas também são continuação da tradição. Outro exemplo interessante, e que pode caber bem aqui, é o do dodecafonismo de Arnold Schönberg: o compositor acreditava estar seguindo a tradição musical continental europeia, mas devido à sonoridade de sua técnica enfrentou bastante resistência.

A verdadeira revolução não é algo meticulosamente pensado ou calculado para quebrar padrões — esses padrões já foram quebrados há muito tempo. Não existem mais tabus para serem quebrados, a não ser talvez o do próprio resgatar do passado e restaurar alguns limites voluntariamente.

Por exemplo, a sexualidade na arte não é mais revolucionária na década de 2020 do que falar sobre o céu ou as nuvens. No passado, é fato, realmente existia algo sendo quebrado: os artistas de dirty blues nos EUA nos anos 30, 40, 50 fizeram muito mais para a expressividade sexual “secular” contemporânea do que é reconhecido por artistas de 70, 80 anos depois. A música de dirty blues “Shave ’Em Dry”, da década de 1920, falava tão explicitamente sobre sexo quanto é possível, e a versão de Lucille Bogan, mulher negra em uma sociedade abertamente racista como a americana naquele contexto, foi muito mais revolucionária do que qualquer menção a sexo nos tempos atuais. Em *Music: A Subversive History*, boa parte da argumentação de Ted Gioia é precisamente sobre elites, não necessariamente econômicas, somente promoverem algo quando elas mesmas aprovam, e frequentemente costumavam criticar não muito tempo antes.

Na questão do eroticismo na música, temos um limbo. Não é nem uma questão sacra como na antiguidade nem uma questão revolucionária de uma maneira “secular” como no dirty blues. Mas ainda assim é vendida como uma espécie de revolução que não é.

Eliade argumenta em *Mito e Realidade* que a “destruição da linguagem artística” que ocorreu no começo do século XX é uma regressão ao Caos e tentativa de fazer uma *tabula rasa* da história da arte. Em sociedades primitivas, o Tempo sendo cíclico, começando e sendo renovado no Ano Novo em rituais de Renovação como o já mencionado da Mesopotâmia antiga, implicava que após o fim existia um recomeço, e de fato aconteceu um recomeço. O resgate de tradições antigas, como o mencionado na subseção anterior, pode ser um exemplar disso.

As imagens de destruição também são relativamente comuns como meios de purificação. Bob Dylan em “Masters of War” usa diretamente a morte como figura para finalizar os males da guerra (de uma maneira até sádica, “I’ll stand over your grave until I’m sure that you’re dead”), mas uma maneira bem mais elegante foi feita em *Love and Theft*, álbum de 2001, na música “Bye and Bye”:

Papa gone mad, mama, she’s feeling sad

I'll establish my rule through civil war
Bring it on up from the ocean's floor
I'll take you higher just so you can see the fire

A ideia de trazer a ordem a partir da guerra civil é quase uma reiteração do tema alquímico de purificação pelo fogo. Se for destacado ainda que a versão da letra dessa música disponível nas fontes é diferente da original cantada no álbum, fica ainda mais interessante. Na versão do álbum, o estrofe é:

Papa gone mad, mama, she's feeling sad
Well, I'm gonna baptise you on fire so you can sin no more
I'm gonna establish my rule through civil war
Gonna make you see just how loyal and true a man can be

Aqui temos uma reiteração de destruição para preservação, que também é papel do xamã e foi o que os grandes artistas fizeram no começo do século XX. O caso de Schönberg, mencionado anteriormente, cabe bem para tratar o aspecto mitológico do compositor. Por mais que na antiguidade a música fosse dividida entre bardos, sacerdotisas e outras figuras que cantavam, não existe nenhum motivo para compositores “clássicos” não passarem pelo mesmo.

4.4 Frank Zappa e os “ícones musicais americanos arquetípicos”

O melhor exemplo desse fenômeno no século XX provavelmente é Frank Zappa. O compositor ficou conhecido por seu trabalho no rock, especialmente com a banda The Mothers of Invention, e desde o começo ele já fazia referências a seus compositores favoritos.

Em sua autobiografia, Zappa [26] comentou sobre suas maiores influências enquanto compositor, além de muitas histórias que podem ser úteis para o ponto desse trabalho. Ele lista principalmente compositores que precederam o movimento avant-garde: Stravinsky, Webern e, principalmente, Edgard Varèse. Mas longe de ser focado somente em expressionistas, Zappa era familiarizado com a tradição musical continental como um todo. No álbum *Weasels Ripped My Flesh*, de 1970, uma das músicas é direta referência a Debussy: “Prelude to the Afternoon of a Sexually Aroused Gas Mask” (em referência a “Prelude to the Afternoon of a Faun”, e talvez expressando alguma experiência traumática xamânica, dado que em sua infância ele viveu numa casa próxima a usinas tóxicas nas quais seu pai trabalhava, e máscaras de gás eram mantidas para proteção, mas aqui é pura especulação). O trabalho de Sloots [27] é incrivelmente detalhado quanto às questões composicionais do artista, e ilumina bastante as questões a serem tratadas.

Sloots aponta que Zappa usou alguns compassos de Stravinsky em diversos pontos de sua carreira: na música “Status Back Baby”, de *Absolutely Free* (1967), Zappa usa trechos do balé *Petrouchka*, em “Titties & Beer” o demônio cita Stravinsky diretamente como um possível interesse de Zappa, em “Amnesia Vivace” são usados trechos de “The rite of spring”. Na música “Brown Shoes Don't Make It”, temos um longo trecho dodecafônico revivendo Schönberg.

Além disso, na sua autobiografia Zappa menciona algo extremamente interessante para esse estudo. No capítulo “How did they manage to do that?”, o compositor explica um conceito próprio de “ícones musicais americanos arquetípicos”:

We evoke Mister Rogers with a celeste or bells playing some permutation of: “It’s a lovely day in the neighborhood.” We use that all the time. Another one is the Fake Devo texture — anything absolutely squared off, mechanical, dry and dead-sounding. Invocation of this platicized mantra adds another dimension to a lyric. The audience doesn’t have to know, for example, who Jan Garber or Lester Lanin is to appreciate those textures — the average guy is not going to say “Hey, Richie! Check this out! They’re doing Lester!” — he knows what the style means — he’s groaned over it in old movies on Channel 13 for years.

A ideia de arquétipos na música funciona precisamente porque, apesar do ouvinte não necessariamente conhecer a referência direta, ele reconhece os padrões culturais! É uma ideia impressionante que foi aplicada conscientemente pelo compositor.

Apesar dele ter citado efeitos sonoros de programas de televisão como *Mister Rogers*, ele aplica isso para compositores também. Não muito tempo depois dessa citação de antes, ele aponta dois casos do álbum *Absolutely Free*, o primeiro sendo uma referência ao compositor americano Charles Ives em “Call Any Vegetable”, com o uso de “múltiplos temas colidindo” criando uma ilusão de bandas marciais se sobrepondo com partes diferentes dos Mothers of Invention tocando “God Bless America”, “America the Beautiful” e “The Star-Spangled Banner” simultaneamente. O segundo é o movimento “Berceuse” da *Firebird Suite* de Stravinsky sendo referenciado em “Duke of Prunes” sobre um tema mais rítmico do balé *The Rite of Spring* também de Stravinsky. No álbum ao vivo *Make a Jazz Noise Here*, a apresentação da música “Big Swifty” contou com duas iterações da “Habanera” da ópera *Carmen* de Bizet — uma em versão atonal.

Cada vez que Zappa busca trechos de compositores anteriores, ele está revivendo a cultura que o sustenta e, efetivamente, agindo como um xamã.

4.5 Carla Bley e o retorno aos primórdios

O movimento avant-garde no jazz foi extremamente forte nos anos 60 e 70. Depois que as portas foram abertas com figuras como Ornette Coleman e John Coltrane, maiores ambições de composição começaram a se manifestar nesse movimento. A compositora Carla Bley é um dos melhores exemplos, já que basicamente surgiu junto com esse movimento, após compor as peças para o álbum de 1968 *A Genuine Tong Funeral* do vibrafonista Gary Burton, uma obra importante tanto para o avant-garde jazz quanto para o que é chamado de *third stream*, uma mescla do jazz com o clássico análoga ao que o fusion é com jazz e rock.

A carreira de Bley pode ser dividida em dois “espíritos” resumidos em duas composições do começo de sua trajetória: “Ictus” e “Ida Lupino”. Enquanto a primeira é caótica e complexa, a segunda é minimalista — e também é mais famosa, especialmente na versão de Paul Bley no álbum *Open, to Love*. Apesar de sua obra mais conhecida e mais desafiadora, *Escalator over the Hill*, um álbum triplo com história complexa por trás (Ramos [28]), ser absolutamente expressionista, não poupar em estímulos sonoros e poder representar o “fim das regras” da arte, ao envelhecer a compositora regressou ao início. Ela hoje se foca em chamber music e third stream, compondo peças majoritariamente para seu atual marido, o baixista Steve Swallow, e ela mesma.

Bley é outra figura que se encaixa perfeitamente na figura transtornada do xamã que supera seus problemas. A produção de *Escalator Over the Hill* foi conhecidamente exaustiva, levando músicos à exaustão física em determinados pontos, mas o resultado final certamente marcou a superação de tudo isso. Talvez seja oportuno apontar uma citação de Steve Swallow sobre sua vida na música:

A resposta da grande pergunta é que estou tentando aprender a tocar o maldito baixo, e só isso. E eu acredito que de alguma forma, tudo está embrulhado ali dentro, o sentido da vida está ali dentro. Está tudo ali dentro. Tudo que eu tenho de fazer é tocar o baixo supremamente bem e o resto vai cuidar de si mesmo.

É quase como o xamã lutando — ou tocando o baixo “supremamente bem” — contra espíritos.

4.6 “Poetas imaturos pegam emprestado, poetas maduros roubam”

Bob Dylan notoriamente usou trechos de outros poetas, geralmente clássicos, em suas músicas. Já foi visto antes como ele pegou da Bíblia, mas os gregos também foram furtados. Vejam Ovídio em *Epistulae ex Ponto*:

Them I'll forget
but you I'll remember always

Ou em *Tristia*:

May the gods grant . . .
That I'm wrong in thinking you've forgotten me!

E comparem com Dylan em dois trechos de “Workingman’s Blues #2”, do álbum *Modern Times*, de 2006:

Them, I will forget
You, I'll remember always

Tell me now, am I wrong in thinking
That you have forgotten me?

No livro *Why Bob Dylan Matters*, o literário Richard F. Thomas [29] traz as figuras de T.S. Eliot e Virgílio para justificar o cantor tema do livro usar trechos de autores clássicos. Dylan chegou a ser acusado de plágio por causa de suas referências a Henry Timrod também no álbum *Modern Times*. Em “A Rhapsody of a Southern Winter Night”, Timrod escreve:

These happy stars and yonder setting moon,
Have seen me speed, unreckoned and untasked,
A round of precious hours.
Oh! Here, where in the summer noon I basked,
And strove, with logic frailer than the flowers,
To justify a life of sensuous rest,
A question dear as home or heaven was asked,
And without language answered, I was blest.

E, em “A Vision of Poesy”:

A strange far look would come into his eyes
As if he saw a vision in the skies

Na música “When the Deal Goes Down”, Dylan mescla um pouco das duas para escrever:

More frailer than the flowers, these precious hours
That keep us so tightly bound
You come to my eyes like a vision from the skies

As cópias não pararam por aí. Em “Lonesome Day Blues”, do álbum *Love and Theft*, Dylan cita Virgílio diretamente:

I’m gonna spare the defeated, boys, I’m going to speak to the crowd
I am goin’ to teach peace to the conquered
I’m gonna tame the proud

Já na Eneida, temos

but yours will be the rulership of nations
remember Roman, these will be your arts
to teach the ways of peace to those you conquer
to spare the defeated peoples, tame the proud

Assim como os xamãs eram responsáveis pela preservação da cultura, Dylan aqui foi responsável por trazer obras clássicas (Ovídio, Virgílio) ou esquecidas (Timrod) à tona. No álbum *Modern Times* em específico, mais de trinta versos de Ovídio foram referenciados.

Ninguém menos que Virgílio já foi acusado de plagiar Homero. Sua resposta foi, de acordo com *The Life of Virgil*, referenciada por Thomas [29]:

Why don’t they try the same thefts? If they do they’ll find out it’s easier to
steal Hercules’ club from him than to steal a line from Homer.

A resposta de Dylan em uma entrevista de 2012 sobre o álbum *Tempest* ao ser perguntado sobre Timrod não foi tão diferente:

And if you think it is so easy to quote him [Henry Timrod] and it can help your song, do it yourself and see how far you can get. It's an old thing — it's part of the tradition. It goes way back.

Dylan aqui se coloca dentro da tradição americana de poesia, como se estivesse dando continuidade a ela, o que é um ponto válido, afinal não seriam tantas pessoas falando de Timrod na década de 2010 se não fosse pelos furtos do cantor. Thomas usa Eliot, uma das influências de Dylan como defesa para o cantor-compositor:

Immature poets borrow; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it is torn; the bad poet throws it into something which has no cohesion. A good poet will usually borrow from authors remote in time, or alien in language, or diverse in interest.

Eliot também disse que ser original com o mínimo de alteração é mais único do que ser original com o máximo de alteração. Talvez isso se aplique perfeitamente ao caso de Dylan, mas não é exatamente a óptica de interesse desse trabalho. Joseph Campbell [5] tratou isso de maneira muito mais próxima ao tema em *O Herói de Mil Faces*.

The godly powers sought and dangerously won are revealed to have been within the heart of the hero all the time. He is “the king’s son” who has come to know who he is and therewith has entered into the exercise of his proper power — “God’s son,” who has learned to know how much that title means. From this point of view the hero is symbolical of that divine creative and redemptive image which is hidden within us all, only waiting to be known and rendered into life.

Parece justo dizer que Dylan está trabalhando como um herói, o filho da tradição, filho de Deus, que dá continuidade à sua linha.

5 Conclusão

A visão moderna de tratar fenômenos espirituais como trivialidades faz um desserviço à experiência que as pessoas têm com música. Por mais que se racionalize, é impossível justificar apreço por música ou as sensações que ela causa. Isso provavelmente é consequência de a música ser um fenômeno mítico de raízes antigas. Se desde a Mesopotâmia alguns padrões se repetem, é razoável dizer que eles já estão profundamente conectados a pessoas de diferentes sociedades.

O paralelo entre a figura do xamã e o músico é particularmente interessante, porque os xamãs eram não só curandeiros espiritualizados, mas também os exemplos de suas sociedades. Eles ajudavam a manter a tradição viva a partir de seus rituais de Renovação, purificação e Ano Novo, tendo papel importantíssimo na manutenção de seu povo. Ao mesmo tempo que músicos modernos sempre inovam de uma forma ou outra — apesar de dificilmente chocarem, como foi apontado na subseção 4.3 — eles mantêm a tradição. Como Schönberg acreditava, variações na tradição mantêm ela viva.

Apesar de os primeiros registros musicais serem cantados (e seguirem vivos dentre os cantores-compositores, como vimos com Bob Dylan, Tom Waits, Joanna Newsom), os mesmos processos míticos acontecem com música instrumental, como foi visto no jazz com a compositora Carla Bley e na clássica e rock com Frank Zappa. E, dado tudo que tem de comum a esses casos, é possível dizer, graças à renovação e à cura envolvida no processo de criação, que o músico tem alguma sobreposição com o xamã.

A mitologia da música é mais profunda do que foi apontada aqui, já que foram escolhidos artistas específicos a dedo, e isso pode ser estudado mais a fundo. Estudos até mesmo científicos sobre o processo criativo seriam muito bem vindos e agregariam muito.

A Referências bibliográficas

- [1] Mircea Eliade. *Mito e Realidade*. Editora Perspectiva Ltda., 1963.
- [2] Bronislaw Malinowski. “Myth in Primitive Psychology”. Em: *Magic, Science and Religion*. Nova York (1955), 1926, pp. 101–108.
- [3] Marcelle Duchesne-Guillemin. “Music in Ancient Mesopotamia and Egypt”. Em: *World Archaeology* 12 (1981), pp. 287–297. URL: <http://www.jstor.org/stable/124240> (acesso em 08/04/2022).
- [4] Yitschak Sefati. “Critical Edition of the Dumuzi-Inanna Songs”. Em: *Love Songs in Sumerian Literature: Critical Edition of the Dumuzi-Inanna Songs*. Bar-Ilan studies in Near Eastern languages and culture. Bar-Ilan University Press, 1998, pp. 224–225.
- [5] Joseph Campbell. *The Hero of a Thousand Faces*. Princeton University Press, 1949.
- [6] Ted Gioia. *Music: A Subversive History*. Hachette Book Group, Inc., 2019.
- [7] Lynne Kelly. *The Memory Code: The Secrets of Stone Henge, Eastern Island and Other Ancient Monuments*. New York: Pegasus, 2017.
- [8] Jean-Pierre Vernant. “Razões do Mito”. Em: *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. José Olympio Editora, 1974, p. 174.
- [9] Christopher Ricks. *Dylan’s Vision of Sin*. Palimpsest Book Production Ltd., 2003.
- [10] “Entrevista para a Paris Review”. Em: (1982).
- [11] Rolling Stone. “Dylan Preps ”Time Out of Mind””. Em: (1997).
- [12] Rollo May. *The Courage to Create*. W. W. Norton & Company, Inc., 1975.
- [13] Rolling Stone. *Tom Waits Talks NYC Surrealism, Stonehenge Moles in Animated Interview*. 2015.
- [14] Mircea Eliade. *Rites and Symbols of Initiation*. Harper & Row Publishers, Inc., 1958.
- [15] Mircea Eliade. *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. Routledge & Kegan Paul, 1964.
- [16] Ted Gioia. “The Shaman”. Em: *Healing Songs*. Duke University Press, 2006, pp. 49–68. URL: <http://www.jstor.org/stable/j.ctv120qsfk.7> (acesso em 08/04/2022).

- [17] Sin-leqi-unninni. *Epopéia de Gilgámesh — Ele que o abismo viu*. Trad. por Jacyntho Lins Brandão. Autêntica Editora, 2017.
- [18] Bob Dylan. *Tarantula*. Scribner, 1966.
- [19] Tom Waits. *Tom Waits — Songs*. URL: <http://www.tomwaits.com/songs/>.
- [20] Bob Dylan. *The lyrics: 1961-2012*. Simon & Schuster, 2016.
- [21] Joanna Newsom. *Joanna Newsom Lyrics*. URL: <https://joannanewsomlyrics.com/>.
- [22] Jean-Pierre Vernant. “Aspects mythiques de la mémoire en Grèce”. Em: (1959).
- [23] Michael J. Gilmour. *Tangled Up in the Bible*. The Continuum International Publishing Group, 2004.
- [24] Bob Dylan. *Rough and Rowdy Ways — The Official Bob Dylan Site*. URL: <https://www.bobdylan.com/albums/rough-and-rowdy-ways/>.
- [25] Cole Waterman. *Between the Grooves: Tom Waits — Bone Machine*. URL: <https://www.popmatters.com/tom-waits-bone-machine-btg-2648942066.html>.
- [26] Frank Zappa. *The Real Frank Zappa Book*. Touchstone, 1989.
- [27] Kasper Sloots. *Frank Zappa’s Musical Language: A study of the music of Frank Zappa*. 2012. URL: <https://zappa-analysis.com/>.
- [28] Eduardo Ramos. “Sobre Escalator over the Hill”. Em: (). URL: <https://eduardoramos.xyz/artigos/escalator-hill.pdf>.
- [29] Richard F. Thomas. *Why Bob Dylan Matters*. Harper Collins, 2017.