

ORALIDADE E AUTORIA EM NARRATIVAS MÍTICAS GUARANI MBYÁ*

Luiz C. Borges**

RESUMO: O objetivo deste trabalho é discutir acerca da noção de autoria em narrativas míticas Guarani Mbyá, considerando as características da tradição oral, pela qual a produção literária do povo Mbyá encontra-se determinada. A mitopoesia guarani funciona como um eixo organizador não apenas do imaginário desse povo, mas igualmente da lógica que preside a estruturação social, operando, na condição de um discurso fundador, como um constituinte da memória social. Particularmente, o discurso mitopoético imbrica-se com o discurso religioso, dado que é a religiosidade o eixo central mediante o qual a condição de sujeito guarani se constrói e se sustenta.

PALAVRAS-CHAVE: Oralidade; autoria; narrativa mítica.

1. Etnopoética ou a mitologia como arte verbal

Parto da constatação de que toda fala se realiza como um acontecimento e, como tal, constitui um desempenho-atuação-representação, ou uma prática social, que é determinado

* Versão da comunicação apresentada no III Encontro Franco-Brasileiro de Análise do Discurso: Análise do Discurso e Ensino de Língua Materna, promovido pelo Círculo Interdisciplinar de Análise do Discurso/CIAD-RJ, no Rio de Janeiro, de 13 a 15.10.1999.

** (Museu de Astronomia e Ciências Afins - MCT e Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ).

pelas condições histórico-sociais (classe, instituição, ritualidade etc.) particulares em que cada acontecimento-fala se produz.

Assim, qualquer que seja o evento de fala de que participa o sujeito, este ocorre como um acontecimento social, condicionado pelas relações complexas entre a fala (como ato individual num horizonte socialmente constituído) e as condições materiais da vida social. Mais ainda, ao proferir enunciados, o falante (sujeito-autor) não apenas realiza atos de fala, mas produz discursos, visto que toda fala implica uma certa posição que ele, em seus vários papéis de sujeito, ocupa. Deste modo, os enunciados evocam posições de sujeito e, simultaneamente, uma rede interdiscursiva que sustenta os sentidos que circulam pela sociedade.

De acordo com esse arcabouço metodológico, considero a narrativa mítica como um evento de linguagem (Borges, 1999). Se assim é, o mito, em sua condição de evento de linguagem, configura um discurso. Ora, tratar o mito como discurso implica relacioná-lo a uma formação histórico-ideológica e aos aparelhos ideológicos da sociedade (AIS). Além disso, levando em conta a reflexão de Bakhtin (1979) acerca do signo linguístico e o fato de que o discurso se constitui na materialidade da ideologia, um dos aspectos que pode ser analisado acerca do discurso é o que respeita ao seu funcionamento como uma arena da luta ideológica.

Nas culturas de tradição oral, as narrativas são transmitidas através de formas ritualizadas de desempenho-atuação-representação que, em si mesmas, funcionam como marcas materiais da existência de inter-relações entre gêneros, estilos e das formas de sua utilização nos contextos de uma dada comunidade (Hymes, 1974). Desta forma, os processos e procedimentos individuais de apropriação dessas formas constituem um balanço entre a capacidade de criação e de ruptura do indivíduo (a polissemia), na condição de sujeito-autor, e a força normativa e conservadora da convenção social (a paráfrase) que, em sociedades de tradição oral, relaciona-se com a memória social.

A performance, como uma forma de dramatização da narrativa, configura uma modalidade de uso da língua, um modo de falar (Lord, 1959; Bauman, 1977). Trata-se, mais especificamente, de uma forma de expressão, que é parte constitutiva da arte verbal e importa ao mesmo tempo no trabalho de um recorte ou de uma atitude de caráter individual e numa carga de responsabilidade social, presentes na condição de autor.

De mais a mais, nesse tipo de sociedade, como o é a dos Guarani Mbyá (família linguística tupi-guarani), a performance do mitopoema produz uma integração entre narradores e audiência, a partir do que todos se transformam em atores desse acontecimento (uma espécie de performance coletiva). De sorte que a apresentação só se efetiva nessa relação para/com que se estabelece no espaço simbólico e discursivo da realidade mitopoética.

Existe uma dinâmica parafrástico-polissêmica específica desse tipo de dramatização pela qual, invocando-se e conformando-se à intertextualidade (isto é, ao arquivo), o discusso mítico renova e se renova. Discursivamente, a performance trabalha na tensão entre o pré-construído (o sempre já-lá dito, o repetível) e o deslizamento dos sentidos – a possibilidade de que o sentido sempre pode ser outro. Lembrando Pêcheux (1990), ao dizer que todo enunciado é passível de sofrer deslocamento de sentido e de forma, compreende-se que o mito, cuja materialidade se historiciza no ato de narrá-lo, não possa ser nem homogêneo, nem estático (Graham, 1995).

Nessa acepção, a performance implica, de um lado, a existência de uma forma institucionalizada pela qual a comunidade reconhece a autoridade e a legitimidade de quem narra e, de outro, uma ritualidade referente à execução formal da narrativa, como condição de habilitação artística, na qual é posto em ação um tipo de linguagem que se diferencia da linguagem ordinária, não apenas quanto à formalidade, mas sobretudo no que se refere à sua função rito-simbólica. A performance, como parte da prática discursiva tribal, tem como uma de suas características mais salien-

entes a singularidade. Cada ato, cada acontecimento, constitui uma encenação única, irrepetível, da arte verbal. E ainda que o conteúdo do que está sendo representado possa ser repetido, o ato narrativo ou performático jamais o será.

De tal forma, é possível afirmar que o texto mitopoético não começa nem termina na (re)produção de cada mitonarrador. O texto começa e aponta para a tradição e, simultaneamente, para as paráfrases igualmente legítimas dos mitonarradores. Cada uma dessas paráfrases ou versões funciona como um gesto de interpretação com que o sujeito-autor atualiza a tradição. A prática discursiva tribal compreende, pois, esse duplo movimento no qual o mitonarrador funciona como um ponto de convergência e dispersão textual. Isso significa que o poeta tribal encontra-se numa posição privilegiada, na qual a sua narrativa é uma forma conservadora (porque ancorada na tradição) e, ao mesmo tempo, funciona como deslizamento ou ruptura dado ser uma prática social portadora de novos sentidos.

O papel discursivo do mitonarrador, determinado pela instituição tribal, não o circunscreve a repetir neutralmente um texto memorizado, mas o investe de legitimidade para interagir com ele. O poeta improvisa o seu texto, interpreta-o, recria-o a cada nova apresentação. O que deve ser ressaltado quanto a isso é que o texto da tradição não é uma fórmula fixa, atemporalmente igual a si mesmo. Por ser oral e matéria de memória, além de documento histórico, o texto encontra-se em permanente processo de discursivização. Não sendo fórmula, cabe a cada mitopoeta, juntamente com a audiência, não apenas representar mas revivificar o texto.

Tedlock (1983) considera, com razão, que caracterizar as narrativas orais como *poesia dramática* apresenta vantagens analíticas (e discursivas), desde que se leve em conta que o que efetivamente caracteriza a arte verbal é a dramatização voco-gestual da narrativa, mediante o desempenho-atuação-representação do narrador. Em vista disso, por exemplo, a distribuição dos segmen-

tos (linhas, ou versos, e estrofes) da narrativa deve obedecer ao jogo dinâmico da representação dramática de cada mitopoeta, determinada não apenas pelas formações discursivas nas quais o mitopoeta está inscrito, mas também pelas diferenças de ordem estética e técnica entre eles.

No entanto, o que genericamente tem caracterizado o estudo da poesia indígena é uma abordagem em que a especificidade poética e discursiva da oralidade escapa. Desse modo, as análises de cunho lingüístico, que visam expor a construção (ou estruturação) oral dos enunciados, em geral não avançam no sentido de mostrar que é na discursivização oral que se constrói a poeticidade da arte verbal, bem como a construção de uma gramática poética.

Até onde sei, a abordagem etnopoética de textos indígenas, no Brasil, de que são exemplos os trabalhos realizados por Franchetto (1986 e 1993), ainda engatinha. Além disso, o enfoque discursivo, que pode ser ilustrado pelo que foi produzido por Orlandi (1984/85 e 1990); por Soares (1991) e por Souza (1991), é ainda bastante escasso. No que respeita à mitopoética Guarani Mbyá, objeto desta análise, a dificuldade analítica agrava-se ainda mais, pelo fato do autor estar lidando somente com fonte secundária. Da discursividade Mbyá, o que pode ser rastreado, ainda que por observação indireta, é o que se encontra presente, como efeito de sentido, nos textos mitopoéticos e nas informações de Cadogan (1959), Clastres (1978), Clastres (1990), além de Meliá (1992) e, mais indiretamente, nos estudos de Schaden (1974 e 1989), Unkel (1987) e POVOS... (1988).

Como já visto, a mitopoesia apresenta-se como uma realidade sumamente complexa, na qual se entrecruzam elementos do fantasiamento e da imaginação plasmadora, da personificação simbólica de noções morais e sociais, da teorização acerca da origem e da existência do cosmos e do homem. Em seu papel de discurso fundador, o mito, em sua materialidade histórica, ritualiza-se e se poetiza, de forma a produzir um efeito de transparência pelo qual

“los hechos ejemplares se incorporan a la memoria popular que recrea las antiguas tradiciones y revive el pasado en un lenguaje significativo” (Azcuay, 1982: 23). A análise de discurso ensina que este efeito de transparência, pelo qual os sentidos nos afiguram como naturais, é já um trabalho da ideologia na constituição dos sujeitos.

É essa “linguagem significativa” que constitui o cerne das narrativas mitológicas. Ela é dotada de uma temporalidade singular de passado presentificante, que penetra a vida social e lhe constrói sentido, através das formações imaginárias e ideológicas constitutivas das práticas discursivas. Para Cassirer (1977), Huizinga (1972) e Tedlock (1983), o mito enquadra-se na *poiesis* e é como atividade poética que se manifesta a sua especificidade discursiva. Para Tedlock (Op. cit.: 3), a narrativa mítica configura-se como “uma complexa cerimônia em miniatura, contendo aforismos, anúncios públicos, discursos, orações, canções e até mesmo outras narrativas” (tradução livre). Ora, é essa complexidade estrutural e eidética que, de acordo com Maingueneau (1993), se configura como uma prática discursiva.

O mito é tanto uma atividade criadora (um gesto interpretativo e uma ação sobre a tradição) como, por excelência, uma arte de contar e de formar. É, então, em duplo sentido que ele se apresenta como uma prática discursiva: por ser um efeito de sentido entre locutores e por ser constitutivo do aparelho ideológico da sociedade. No entender de Huizinga (1972: 154), “o mito, qualquer que tenha sido a forma em que chegou até nós, é sempre poesia. Em forma poética e com recursos de fabulação, oferece um relato das coisas que se apresentam como ocorridas.” Enquanto prática discursiva oral, a narrativa mitopoética se apresenta como um gênero da arte verbal na qual estão envolvidos contadores, replicadores e audiência, em um espaço sócio-simbólico fortemente ritualizado.

Além disso, nas narrativas mitopoéticas confluem a imemorialidade e a historicidade. Os novos fatos se incorporam e passam

a fazer parte do tradicional, do sempre-já-lá do imaginário. Este testemunho da temporalidade faz parte da forma dinâmica pela qual o mitopoema se institui socialmente na memória. Essas duas vozes, que se mesclam continuamente, são manipuladas pelos artistas tribais, e fazem do mitopoema, um discurso, a um tempo imemorial e histórico. É natural, portanto, que na sucessão do tempo e dos eventos, novas matérias sejam anexadas e fundidas às antigas, num processo permanente de (re)atualização mitopoética.

A performance mitopoética caracteriza-se – para além daquilo que respeita ao uso da linguagem, expressividade vocal e gestualidade, os quais fazem parte do arsenal de recursos poéticos – pela relação dialética entre o estar imerso na tradição e, ao mesmo tempo, ser capaz de distinguir-se individualmente. Os poetas tribais são verdadeiros mestres especialistas em recitação e profundos conhecedores não apenas do repertório mitopoético (o arquivo ou a memória tribal), como responsáveis pelas atualizações e vivificações das narrativas, e igualmente senhores de um fazer artístico altamente requintado.

O *status* das *belas palavras* 'nheen porã' (condição, por excelência, da poética oral) revela uma inter-relação entre a elaboração e a sofisticação da linguagem e a realização concomitantemente estética e ética, visto que representam a experiência máxima, a “expressão mais sublime e sublimante da linguagem” (Franchetto, 1993), na qual o sujeito almeja, mediante um alto domínio das formas expressivas de sua língua, alcançar um momento único de reunião com a fonte originária dos sentidos. Numa sociedade como a dos Guarani Mbyá, nitidamente marcada e fundada pelo *logos*, esse tipo de experiência é essencial. Ademais, a linguagem sagrada (*ayvu porã* ou *nheen porã*) só é utilizada na transmissão do sagrado, ou em comunicação com o sagrado. Trata-se, pois, de uma linguagem de uso socialmente restrito e discursivamente determinado, estruturada de forma a não se apresentar como imediatamente inteligível pela audiência e na qual se incorporam palavras arcai-

cas e mesmo de origem não guarani. A essa linguagem os Mbyá denominam de *Nhande Ru Nheen* (palavras de nosso pai), ou de *Nhande Ru Ayvu* (idioma de nosso pai).

2. A mitopoesia Guarani Mbyá

Entre os Guarani Mbyá (subgrupo dos guarani),¹ a arte da palavra é a arte de plasmar sonhos e de viver (Meliá, 1992) e, considerando, ainda, que a arte verbal se caracteriza pelo binômio prazer de dizer/prazer de ouvir as belas palavras, a constituição da discursividade Mbyá e de seu funcionamento põem-se de acordo com o princípio segundo o qual a palavra é tudo e tudo é a palavra o que, por seu turno, mostra os imbricamentos com a formação religiosa, cujos elementos sociais intermediadores são os Karaí, considerados os senhores da palavra e, por isso mesmo, são geralmente aqueles que, no âmbito da arte verbal, detêm grande poder e prestígio.

Meliá chama a atenção para o fato de que existe uma extensa literatura guarani indígena que, não obstante sua importância e longevidade, só recentemente vem sendo estudada e divulgada (obras acadêmicas, antologias, cartilhas etc.). Essa literatura pode ser, quanto ao gênero, dividida em duas categorias.

Há o gênero narrativo, compreendendo os grandes mitopoemas fundadores, formas estabilizadas de inspiração divina, cuja autoria é imemorial e pertence ao arquivo/memória tribal, que se divide em: *Nheen Porã Tendonde* (as primeiras belas palavras) – mais solenes, formais e de caráter explicitamente religioso, no qual se encontram os grandes poemas épicos tematizando as origens (mitopoemas cosmológicos); *Nheen Ypy* (palavras primitivas) – são formas literárias mais livremente estruturadas dos mitopoemas de origem e de criação: mitopoemas heróicos, de aventuras, etiológicos etc.

¹ A base de dados para a análise proveio da obra *Ayvu Rapyta* de Leon Cadogan, publicada em 1959, contendo os mitos dos Guarani Mbyá do Guairá, Paraguai.

O outro é o gênero lírico-religioso. Apresenta poemas de inspiração pessoal, geralmente recebidos em sonhos, e portanto, de autoria partilhada. Nesse gênero encontram-se as orações, as exortações, os cantos amorosos. Divide-se em: *Pora'i* ou *Mbora'i* – palavra rezada (cantofalado) de cunho essencialmente religioso ou metafísico; *Guahu* – são cantos que podem ser: a) executados por homens e mulheres às vésperas de uma festividade; e b) canto fúnebre, executado por mulheres.

É preciso ressaltar ainda que, na arte verbal guarani, canto, dança e reza se equivalem: a reza é um canto dançado, assim como a dança é uma reza cantada. A palavra é o canto e este, por seu turno, é o caminho que conduz o sujeito guarani a conformar-se à ética guarani (modo de vida ou *teko*).

De acordo com Clastres (1990), a maior importância da mitologia Mbyá reside em sua complexidade filosófica, visto que esse povo desenvolveu um sistema de reflexão bastante sofisticado, cujo fundamento é a contradição entre verdade e aparência. Trata-se de um sistema metafísico de cunho pessimista, centrado na questão do mal, a respeito do qual os Mbyá desenvolveram uma espécie de arqueologia filosófico-metafísica. O pensamento Mbyá considera que a vida terrena é uma cópia imperfeita, uma aparência e, por consequência, um fator causador de sofrimentos, logo, uma razão do mal. Em oposição a essa vida simulacro-exílio, a vida verdadeira, o bem e, portanto, a felicidade real, são atributos da divindade.

Os Mbyá se consideram descendentes (eleitos) dos deuses, dos quais encontram-se separados, mas para o convívio dos quais desejam voltar e, efetivamente, envidam esforços nesse sentido, seja através de grandes migrações de cunho profético-messiânico em busca da Terra Sem Males, na qual reencontrariam a vida verdadeira, seja através da experiência mística do *aguyje/ikandire*. De qualquer modo, a finalidade da vida guarani é superar a distância que os separa dos deuses. A alma-palavra que neles habita e que, de acordo com a *teko*, representa a essência real do ser Mbyá, cons-

titui a prova da existência dos deuses bem como a prova do destino de cada Mbyá.

A grande mitopoesia Mbyá consiste, pois, em seus mitos cosmológicos, dentre o quais sobressaem-se os de caráter teogônico, pois são os deuses que, na qualidade de seres criadores e civilizadores, ocupam o centro da significação, do qual se irradia a ordenação do mundo Mbyá. A partir do momento em que surge, na história dos Mbyá, a figura divina, dela se desdobra o cosmo (mitopoemas cosmogônicos) e os humanos (mitopoemas antropogônicos). Estritamente considerando o conjunto de narrativas que compõem o *Ayvu Rapyta*, bem como aquelas que foram publicadas por Clastres (1990), há apenas um relato mitopoético que se configura como heróico, estrito senso: trata-se daquele que se refere aos "gêmeos", a respeito de quem o mitopoema narra uma série de aventuras, uma espécie de odisséia que termina com o seu reencontro com seus pais celestes, fora da esfera humana. No papel de empreendedores de uma jornada mítica, aquela cujo percurso vai da terra ao céu ou, no plano simbólico, do sofrimento à felicidade (ou da incompletude à inteireza), os gêmeos podem ser identificados como heróis civilizadores dos Guarani Mbyá.

2.1. Tempo e narrativa

No que respeita ao tempo da enunciação dos relatos míticos, há, grosso modo, duas perspectivas temporais que atuam, de modo inter-relacionado, seguindo o desenrolar e a duração da narrativa: há o tempo do observador ou do narrador e o da narrativa. O tempo do narrador compreende o tempo do locutor e o tempo dos enunciadores que podem se apresentar na cena narrativa. O tempo da narrativa se refere ao tempo dos eventos narrados e também ao tempo do espectador. Essas formas de temporalidade (cuja materialidade lingüística constituída pelos marcadores tempo-aspectuais deve ser considerada à luz da discursividade) remetem ao de-

curso do tempo (tanto dos fatos narrados, quanto da duração da narração), estabelecendo uma relação de distanciamento entre o locutor (narrador)/audiência e os eventos narrados. Há que se levar em conta também que o tempo do locutor compreende as demais instâncias temporais e implica um constante redimensionamento da temporalidade, seja para inserir o locutor/audiência no fluxo dos eventos, seja para inserir os eventos no tempo da narração, ou seja, no presente do locutor e audiência.

Pelas mesmas razões, todo evento narrativo é espacialmente marcado, pois os acontecimentos narrados ocorre(r)am em algum lugar. O espaço, da mesma forma que o tempo, comporta divisões que são socialmente condicionadas. Assim como o tempo, o espaço é fortemente simbolizado. Grosso modo, esse espaço socializado e simbolizado apresenta uma nítida divisão (cultural, ritual e discursivamente produtiva) entre mundo natural/mundo sobrenatural. Concernente à categoria mundo natural, este se recorta dicotomicamente entre o espaço da aldeia e o espaço fora (o meio ambiente), isto é, entre o ambiente humano e o da natureza. Ou ainda, entre o espaço da aldeia (como unidade identitária) e o espaço do outro (via de regra, esse espaço do outro – que é o da não-identidade – apresenta uma gradação que vai do reconhecimento ao desconhecimento). O espaço da aldeia também é dicotomizado, pois diferencia o que é espaço urbano, propriamente dito (casas, terreno circundante, local de circulação e rituais), daquilo que constitui o espaço da roça.

Além do mais, é preciso considerar que, na questão da temporalidade mitopoética, o mito inaugura uma dimensão espaciotemporal que lhe é singular. Esse fato coloca, para o analista, a questão da relatividade temporal, pois o autor da obra insere-se em uma concepção/ação de tempo que se confronta com o tempo pelo qual o sujeito (social e discursivo) encontra-se determinado. Trata-se de um tempo inaugurado pelo poético (um “desvio” temporal simultâneo, coincidente e legitimado pelo “tempo social”) que se

entrelaça e se intromete na sucessão temporal da história, como uma espécie de tempo-rememoração e tempo-fantasia: o tempo-signo cuja compreensibilidade depende de cada contexto sócio-cultural singular. No caso dos Mbyá, o tempo oral da cronologia, já por si bastante dependente da memória, interage com o tempo da recordação mitopoética.

Discursivamente, o mitopoema deve ser compreendido como um *locus*, ou uma dimensão do real (do plenamente real) do tempo-espaço Mbyá, isto é, da ordem tanto simbólica quanto sócio-histórica dos Guarani Mbyá. Este *locus* singular, que se abre no ato da performance, torna-se simultaneamente materializado e percorrido. É nele que os Xamãs, por exemplo, encontram, como experiência vivencial, corporal, respostas às suas indagações e necessidades, bem como é esse espaço que se configura como a fonte do saber-poder e de inspiração poética. É nele que vivenciam o desenrolar (o re-acontecer) da história de suas origens. Nesse sentido, é possível aduzir que o mitopoema se constitui na materialidade discursiva da ordem cosmológica.

Além do mais, trata-se de reconhecer que é pela ordem do ideológico que a sociedade Guarani Mbyá se reconhece, de sorte que a consciência de si dessa sociedade (presente nos textos mitopoéticos, nas orações, teorizações e em todas as suas práticas discursivas) reporta-se ao fato de que é pelo magma da ideologia que se estrutura a sua discursividade. Nesse sentido, pode-se dizer que a formação imaginária instituinte da sociedade e, portanto, de toda prática social Mbyá, historiciza-se e materializa-se, isto é, torna-se acontecimento e toma uma forma histórica, no/pelo ideológico. É isso que explica a primazia do cosmológico sobre o social, da Terra Sem Males (a TERRA – o espaço místico do tempo cosmológico) sobre a Terra Má (a terra – o espaço geográfico do tempo cronológico ou histórico); a realidade sacro-metafísica sobre a profano-histórica; o sujeito divino sobre o sujeito humano – que, aliás, só se assujeita pelo divino: o sujeito (o ser-Mbyá) é o nome e o nome provém da divindade.

É somente pela compreensão da prevalência da ordem ideológica (como representação e teorização do mundo) que é possível compreender o deslocamento (a deriva do tempo-espaço realizado-realizando-se no e pelo mitopoético), o devenir espectral de um lá-sempre-presente, um presente nostálgico simultaneamente memória e atualidade que, sendo memória de futuro, nega constitutivamente o tempo-espaço da história, embora somente possa realizar-se nesse tempo-espaço negado.

Deste modo, a imagem dialética – a consciência de si, os mecanismos de validação psico-lógica e sócio-histórica da representação ideológica pela qual se projeta a sociedade Mbyá – é de que o cerne ou a essência do ser-Mbyá, da qual todo o mundo sensível é manifestação fenomênica, sustenta-se no plano divino. Eis, pois, as bases que podem propiciar a compreensão do funcionamento discursivo não apenas da narrativa mitopoética e sua performance, mas de todas as práticas discursivas que se apresentam na sociedade Mbyá.

Assim, dado que a verdade, na sociedade Mbyá, afere-se pela relação essência/fenômeno (ordem cosmológica/ordem histórica), ela o é em virtude do processo ideológico que, nas condições mesmas da historicidade Mbyá, se tornou o modelo de explicação pelo qual o sujeito Mbyá pensa-se e se reconhece e pensa e reconhece a sua realidade.

3. Autoria e versões

Ao considerar o mitopoema como um gênero da arte verbal, duas questões imediatamente se impõem à análise, demandando significação. A primeira refere-se à autoria das narrativas mitopoéticas que circulam (e funcionam discursivamente) nos espaços sociais da tribo. A segunda, às versões ou às diferentes formas que os mitopoemas assumem, dependendo de quem narra e em que circunstância o mitopoema é apresentado. Deter-me-ei,

contudo, no exame da primeira e farei apenas uma breve menção à segunda.

Quem é o autor do mitopoema?, ou melhor ainda, que relação de autoria se estabelece entre a narrativa mitopoética, como parte da propriedade comunitária (o arquivo), e cada representação, como resultado de um ato criador individual? E mais, qual o *status* social atribuído a esse artista tribal?

Inicialmente, a questão da autoria, na perspectiva discursiva, remete a um princípio teórico que estabelece que o discurso se materializa como uma dispersão de textos, e o texto implica uma dispersão do sujeito. Nesses termos, o sujeito discursivo manifesta uma descontinuidade, ao mesmo tempo em que o texto é um ponto de fugas multidimensionais (Orlandi, 1988 e 1990). Contudo, a transparência de texto e sujeito, na superfície do eu e no ato de (re)produção textual e discursiva, revela uma unidade ou continuidade, mediante a qual afere-se uma identidade. Em termos gerais, na forma-sujeito/autor confluem, em forma imaginária de unidade, tanto a dispersão do sujeito, como a do texto.

A dispersão do texto e do sujeito são discursivamente consideradas materialidades porque inscritas na história (do dizer e do sentido, daí que também se manifestam como investidas de historicidade), ao passo que a unidade do discurso e da identidade do autor são já efeitos dessa historicidade, mediante a qual a sociedade (a formação imaginária instituinte da sociedade) pressiona no sentido de construir uma unidade (de sentido) e uma identidade (do sujeito-autor).

Assim, discursivamente, o autor se define como uma função do sujeito, dado que a forma-autor apresenta-se como a territorialização da unidade sujeito, ou “onde se realiza seu projeto totalizante”. A posição/função de autoria do sujeito é aquela sobre a qual “jogam mais explicitamente as coerções sociais” (Orlandi, 1988: 56, 78; 1990: 180).

O sujeito comparece sempre como totalidade em seu dizer e essa integridade subjetiva é vista, à luz do enfoque discursivo, não como uma afirmativa (realidade) ontológica, ou mesmo psicológica, mas como um fato no qual jogam mecanismos de projeção, como efeito do imaginário, historicamente determinados. O autor transparece, então, como uma imagem dialética do sujeito. A relação sujeito/autor é, analiticamente, uma descontinuidade, visto ser o sujeito definido como uma posição na discursividade, e o autor como o responsável pela organização e unidade do texto e, por conseguinte, do seu dizer e do sentido. A posição de autor realiza-se como uma função da forma-sujeito, bem como das formas históricas de individuação, considerando-se que o autor evidencia uma função social do “eu”, na medida em que o sujeito falante é tomado em sua posição de produtor da linguagem. Como tal, o autor responsabiliza-se pelo efeito de continuidade do sujeito. A forma-autor se manifesta na produção e direcionamento do texto que produz, criando, dessa forma, um lugar de interpretação. Discursivamente, então, o sujeito se faz autor quando, na produção do seu dizer, introduz uma interpretabilidade.

Assim, tanto a forma-sujeito, como a forma-autor, não operam como categorias fixas, válidas para todo o tempo e todas as sociedades. São categorias históricas, no sentido de que a figura do autor, como a do sujeito, são funções de uma historicidade específica. Isso implica em dizer que tanto a forma-sujeito, como a forma-autor são produtos (daí porque formas) derivados de condições históricas e sociais particulares nas quais se manifestam.

Há que se considerar, ainda, e em consequência desse modo de conceber o sujeito, que este não é a fonte ou a origem dos sentidos que produz. De acordo com Badiou (1994), é por haver um permanente processo de constituição e deriva dos sentidos que o sujeito existe. Com relação ao sujeito do processo artístico, Badiou (Op. cit.) afirma que o verdadeiro sujeito desse processo são as obras de arte e que o indivíduo-artista integra a composição dessa forma-

sujeito. Essa posição de Badiou encontra-se de acordo com o que se processa nas sociedades tribais em geral, nas quais o verdadeiro autor da obra é freqüentemente relacionado a entidades sobre-humanas: os espíritos ancestrais, as divindades, os mortos.

De todo modo, no jogo da autoria estabelece-se uma dupla relação instituinte entre a dispersão dos textos e do sujeito, e entre a unidade do discurso e a identidade do autor, visto que a figura/função-autor configura-se como um eixo de tensão do todo da obra (Bakhtin, 1992), pois no campo artístico a relação entre sujeito/autor/obra não é contingente, mas estruturante. Deve ser considerado, ainda, que a obra de arte materializa-se saturada de subjetividade, e esta, por sua vez, satura-se das formações discursivas pelas quais o sujeito-autor é interpelado. Essas considerações permitem estabelecer a seguinte rede de correspondências: texto / discurso || sujeito/autor (Orlandi, 1988).

Uma vez que a função do autor (e da autoria), em sua dimensão teórico-discursiva, encontra-se balizada, resta verificar como essa figura se constrói na prática discursiva de uma sociedade indígena. Essa primeira passagem, que delimita a figura do autor, no quadro teórico da AD e nas condições histórico-sociais de uma sociedade indígena, mostra-se imprescindível para que, ao lidar com os textos Guaraní Mbyá, seja possível localizar e explicitar a relação sujeito/autor: discurso/texto na historicidade Mbyá.

No que respeita ao problema da autoria, relativamente à produção artística de povos indígenas de tradição oral, o que em meu entendimento define o mitopoema é o fato dele ser de autoria imemorial. Dizer que a autoria do mito é imemorial, significa dizer que o mitopoema, enquanto arquivo, faz parte desde sempre do imaginário tribal e das formas históricas em que esse imaginário se institui, como elemento inextricável do tecido histórico-social do grupo e como um dos componentes constitutivos de seu existir. Devido à natureza oral de sua produção e transmissibilidade (que, por sua vez, se realiza na relação indissociável entre narrador e

audiência), o mitopoema se marca, socialmente, por estar na memória social da tribo e por ser de propriedade coletiva.

De acordo com Gallois (1994), a autoria do relato mítico remete a uma referência autoral de tipo genérica, fala-se no ancestral, nos primeiros homens, pois são esses os autores originários dos relatos que a tradição vem repassando desde os tempos imemoriais. Cabe, assim, ao narrador a função de repassar de modo correto a tradição dos antigos (o que implica em obedecer à ritualidade – pois há contextos sociais a serem obedecidos –, e à forma correta – uma vez que para ser efetivo social e poeticamente, a narrativa deve seguir formas canônicas), ao mesmo tempo em que ele assume a função de criador de novas interpretações. Ou seja, o papel dinâmico do autor/narrador, ao mesmo tempo poético e social, permite-lhe ser o preservador da tradição e o produtor de novas versões, fato que o coloca em um jogo permanente entre o parafrástico (repassar corretamente a tradição, ou manter a ilusão discursiva da versão original) e o polissêmico (ser o instituidor de novas interpretações e versões).

Introduz-se aqui uma consideração relevante quanto à questão da autoria, relativamente à dupla posição do sujeito como produtor de linguagem e como determinado por ela, que se refere aos processos de paráfrase e de polissemia, acerca dos quais vem sendo desenvolvida uma consistente e incisiva reflexão teórica por Orlandi (1987, 1988 e 1990). A paráfrase, o movimento de reprodução do sentido, relaciona-se, portanto, ao mesmo, ou à coerção e delimitação institucional dos sentidos. O processo parafrástico, o qual se refere à matriz da linguagem, permite produzir o mesmo sentido através de múltiplas formas. Isso significa que pelo gesto/movimento da paráfrase, o sujeito/autor inscreve, em todas as formas do seu dizer, o sentido institucionalizado.

A polissemia, o movimento de produção ou atribuição de múltiplos sentidos, refere-se, pois, ao diferente, à variabilidade (produtiva e interpretativa) possível dos sentidos. O processo polissêmico

está relacionado à fonte da linguagem e propicia a materialização de sentidos não-institucionais. O movimento da polissemia, ao permitir uma certa ruptura – manifesta no gesto não-predizível do sujeito/autor –, é responsável pelo aparecimento do novo.

O mais significativo, com relação à autoria, é a percepção que a função do autor se define no jogo das contradições e limites existente entre paráfrase/polissemia e produtividade/criatividade, e é essa problematização que mais claramente se reclama da figura/função do autor em sociedades indígenas. Ou seja, é curta a distância entre a coerção institucional e a ruptura individual, no que respeita à produção das obras poéticas em sociedades indígenas.

Outro fator que ajuda a entender o mitopoema como sendo de autoria imemorial – e aqui estou lidando com a noção de mitopoema como unidade imaginária e não como representação, ou como versão individual –, de onde, inclusive, deriva sua historicidade e legitimidade, é o fato dele integrar o repertório comum das formas narrativas tradicionais do grupo, que são, ao mesmo tempo, fixas e variadas, pois se atualizam (no conteúdo narrado e na forma de narrar) ao longo do tempo e em função de cada performance individual. Esse repertório é compartilhado, portanto, por todos os membros da tribo (memória coletiva), sem que possíveis autores sejam distinguidos ou apontados. Esse é o caso, por exemplo, dos cantos que são recebidos durante o sonho. Entre os Parakanã (família linguística tupi-guarani), a autoria dos cantos sonhados é atribuída, muitas vezes, a um amigo formal já falecido (Santos, 1994), entre os Xavantes, aos criadores (Graham, 1995) e entre os Guarani, à fonte das palavras (Cadogan, 1959; Meliá, 1992).

A instituição do sonho, como propiciadora e inspiradora de obras, desloca a questão da autoria (questão da forma-sujeito e da forma-autor) para uma concepção em que ela aparece como uma categoria cosmológico-social, que necessariamente não precisa ser humana. De mais a mais, essa autoria cosmológico-social não é

unívoca, dado que as obras sonhadas pertencem a diferentes categorias onírico-artísticas. De modo geral, é possível mostrar que a obra, a partir de sua revelação no sonho, tende a desenvolver-se num percurso que, dependendo das características sócio-culturais do grupo, pode ser individual, social ou ambas e que isso tem implicações quanto à questão da autoria.

Orações, exortações, interpretações, cantos e danças, narrativas recebidos ou aprendidos em sonhos mostram que a autoria divide-se entre a entidade que, no sonho, oferece a obra ao indivíduo e, este indivíduo que a transmitirá aos demais. Essa autoria partilhada revela, ao mesmo tempo, a tensão ética e estética entre a retomada do arquivo e sua recontextualização no ato mesmo da sua apresentação pública. A obra desenvolve-se entre o que é dado pela tradição (o repetível) e o que é trazido de novo pela contribuição do artista, processo ao qual se adiciona a relação dinâmica entre a audiência e o(s) a(u)tor(es).

Entre os Guarani (Meliá, 1992), a arte verbal revela-se palavra sonha e encarnada, de acordo com a concepção religiosa Mbyá, segundo a qual o homem é uma palavra que tomou assento. O autor guarani que, ordinariamente recebe/aprende sua obra em sonhos, configura-se, então, como um organizador e plasmador poético de seu sonho, de forma que, entre os Mbyá, sustentando a arte da palavra existe uma arte do sonho.

Isso posto, fica claro que a relação entre paráfrase e polissemia e entre produtividade e criatividade também se apresenta na discussão acerca da autoria e da originalidade. Na literatura oral, a originalidade da obra não deriva da individualização do autor, visto que a obra não é uma busca da plena diferença, ainda que, grosso modo, obra e autor sejam objeto de destaque social. Dito de outro modo, a obra poética verbal não se caracteriza como uma plena ruptura com a ordem institucional (ainda que, de todo modo e em qualquer sociedade, a plena ruptura se imponha como uma ilusão da consciência subjetiva, ou da sedução da subjetividade, como

efeito narcísico do trabalho da ideologia), pela qual se manifestaria o desejo totalizante do sujeito em se individuar em relação aos demais.

A originalidade e a identidade da arte verbal explicitamente se reportam à tradição, constituindo-se como efeitos da tradição na qual se legitimam. Mais ainda, o autor não se centraliza em sua individualidade, nem reivindica um *status* de produtor/criador socialmente privilegiado – nem mesmo quanto a sua capacidade criativa –, visto que, em muitos casos, autoria verdadeira relaciona-se exterior ao autor social, encontrando-se em uma outra dimensão (a dos sonhos, a do transe, a dos mortos, ou ainda a dimensão sagrada da palavra divina), da qual o autor social configura-se ritualmente como uma espécie de porta-voz.

A razão ou função social da obra não enseja a visibilidade do artista, mas à visibilidade das propriedades fundacionais da tribo, funcionando o autor (e a obra), ao menos no caso dos Guarani Mbyá, como um lugar social e simbólico onde se estabelece a ligação com a fonte do saber e do viver: a dimensão do sagrado. De todo modo, essa função social do autor indígena, como o lugar que torna possível (ou transparente) a reversibilidade, pode ser generalizada, à luz das informações disponíveis, para as demais sociedades indígenas.

Se se considera essa questão à luz da sociedade Mbyá, levando-se em conta a sua relação fundadora com a ordem do divino da qual a vida terrena é mera cópia, a ordem da humanidade, com seus rituais, normas de comportamento e mesmo a capacidade mitopoética, existe apenas como a simulação metonímica e metafórica. Os cantos, danças, rezas e narrativas mitopoéticas permitem aos Mbyá porem-se em contato com a dimensão do sagrado. E porque representam o legado divino e porque abrem os portais para chegar à morada dos deuses, as palavras que compõem os cantos, rezas e poemas devem diferenciar-se daquelas do cotidiano, devendo corresponder às belas palavras com as quais Nhamandu se expressou. Na instituição imaginária da sociedade Mbyá, a palavra é



fundamento da vida, pois sendo alma-habitante, anima cada ser humano e o identifica com o mundo sagrado.

Com relação ao problema das versões, é mister considerar inicialmente que as narrativas míticas constituem formas de representação artística realizadas por um indivíduo, poético e socialmente abalizado a fazê-lo. E como ato de uma encenação, cada narrativa constitui uma singularidade, cujo texto não é fixo (ainda que a ela subjaza uma unidade imaginária), mas altera-se no tempo, de grupo para grupo ou subgrupo e, evidentemente, de autor para autor. No terreno da institucionalização das versões, podem ser apontados dois processos que contribuem para o seu aparecimento e retransmissão:

- a) **versões endógenas ou internas:** versões que circulam no interior do grupo, cujos autores são os próprios membros do grupo. Assim, as versões, ou interpretações geradas pelos narradores, são do tipo endógeno;
- b) **versões exógenas ou externas:** versões que, tendo sido geradas no interior do grupo, circulam em espaços sociais e étnicos fora do grupo. São ainda as versões produzidas pela interpretação de estudiosos, missionários, artistas, ou por qualquer pessoa ou grupo de pessoas que entrem em contato com uma sociedade tribal e apreenda, em qualquer nível, o repertório mítico do grupo e o divulgue. As versões científicas, religiosas ou pedagógicas dos mitos tribais são exemplos de versões exógenas.

O conjunto das versões se estrutura, como efeito da história e do imaginário, sobre um eixo que tende para um centro no qual se encontra a forma original do mito. Isto é, cada versão se reporta a uma unidade, cujo valor/sentido se sustenta no/pelo imaginário radical que institui a identidade social e histórica de cada povo. As versões se representam, assim, como o espaço discursivo do deslizamento dos sentidos, espaço da polissemia e da paráfrase onde se estruturam formas e significações estabilizadas e as construções de novos sentidos. Espaço, portanto, da incompletude e da

deriva, considerando que “todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro [...], se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro...” (Pêcheux, 1990: 53).

O problema das versões também desemboca na questão acerca da autenticidade e da originalidade das formas narrativas tribais, face às influências advindas pelo contato. Discursivamente, esse problema, quando posto, a questão central reside no funcionamento dos textos (sua historicidade e interdiscursividade) no complexo imaginário e ideológico desses povos.

4. Mitopoética e ultrapassagem

É assim, pois, que por intermédio do estudo de três de seus mais importantes, eu diria mesmo, fundamentais, mitopoemas cosmológicos – aqueles que, se de um lado, dão conta da fundação imaginária e da institucionalização histórica da sociedade Mbyá, de outro, são já o resultado desse processo historicizante – encerra-se essa breve incursão pelo imaginário mitopoético dos Guarani Mbyá.

De acordo com Clastres (1990), os Mbyá não apresentam uma mitologia diversificada, ainda que a sua sociedade seja logocentrada, uma vez que entre os Mbyá o uso da palavra desloca-se da narrativa mítica para a reflexão metafísica ou místico-religiosa, como via de ascese e meio de alcançar a ultrapassagem entre os dois planos, no entremeio dos quais o ser-Mbyá se debate: o divino-sagrado-eterno e humano-profano-efêmero, ou ainda, entre a forma verdadeira de vida e a cópia imperfeita da vida. No entanto, a conclusão mais evidente, a partir do trabalho com os textos Mbyá, é que se trata de uma mitologia de alta qualidade lingüística, imagética, em suma, poética. Os textos são exemplos acabados de arte verbal: são mitopoemas.

Enquanto discursos, os mitopoemas se fazem deriva (de sentidos) e historicidade. Atuam sobre a consciência social, (re)atualizam

a memória. Os mitopoemas são lugares de significância nos quais ocorre a ação da interpretação (de cada mitonarrador) e o trabalho da ideologia. Cada mitopoema se inscreve numa forma histórica e tem uma função como prática religiosa, histórica e didática. Além da fruição estética como trabalho com a palavra – imagem da ordem divina –, o mitopoema funciona como elemento dos aparelhos ideológicos da sociedade, uma vez que todo o processo de ultrapassagem, tão tipicamente Mbyá, encontra nas narrativas mitopoéticas o seu suporte. Não resta dúvida de que através da performance do mitopoema o indivíduo Mbyá se expõe ao processo de assujeitamento.

Além disso, no que tange às versões, é possível dizer que cada mitonarrador cria as suas versões, de forma que se cria uma rede de paráfrases ao redor de uma mesma estrutura mitopoética. Essa característica é, em parte, um efeito da memória (arquivo oral e imemorial). Mas é também um efeito das situações ou práticas sociais das quais os mitopoemas participam. Desse modo, numa sociedade tribal circulam muitos sentidos que se referem a um mesmo mitopoema imaginário. Isto é, se há uma “idéia” de mitopoema que estrutura a sociedade, são de fato as versões (com suas legitimações e/ou suas interdições) que têm consistência enunciativa. Assim sendo, considerando essas características da oralidade e das sociedades tribais, não faz sentido a concepção de uma forma integral, única ou oficial dos mitopoemas. Em parte também porque dizer mito é o mesmo que dizer recontar. Em parte porque o que caracteriza a prática discursiva mitopoética é a sua deriva tanto na ordem do ideológico-imaginário, quanto na ordem social. E mais, de acordo com o *teko* Mbyá, o mitopoema se faz ultrapassagem.

Uma segunda conclusão. Os textos mitopoéticos, a ética e a religiosidade imbricam-se nas práticas discursivas dos Guarani Mbyá. Estrutura-se um duplo movimento que vai da organização social ao corpo mitopoético, e deste para aquela, comprovando que, de fato, essa sociedade funda-se, historiciza-se, na e pela mitolo-

gia. É uma sociedade estruturada na e pela palavra, uma vez que é a palavra que habita cada indivíduo e o dota da verdade (ou do real) divina. Por isso, o Mbyá não busca a felicidade no mundo terreno, mas procura transcendê-lo. Intenta libertar-se das amarras da história para alcançar a dimensão cosmológica dos deuses.

Além da beleza poética inerente aos textos mitopoéticos, nele se historiciza a relação imaginária que os Mbyá desenvolveram com a sua realidade sócio-histórica, face às condições materiais de sua existência social (que determinam as discursivizações): uma busca interminável (e até mesmo sem resposta), uma obsessão, um movimento contínuo para alcançar o *ikandire*: a passagem para a Terra Sem Males sem passar pela experiência da morte. De fato, na constituição de seu imaginário radical instituinte, os Mbyá não aspiram à perfeição humana. Aspiram, sim, a ultrapassar a condição de humanos. Isto é, superar a condição de sombras para poder atingir o *status* de seres reais.

ABSTRACT: *The aim of this paper is to discuss about the notion of authoship in mith narratives of the Guarani Mbyá, considering all the characteristics of the oral tradition by which the Mbyá people literary production is determined. The guaranian mithpoetics plays a roll of an organizing axis not only of this people imaginary, but also of the logic of its social structure, functioning, in the condition of a founder discourse, as a constituent of the social memory. Particularly, the mithpoetic discourse overlaps with the religious discourse, since the religiosity is main axis by which the guaranian subject is formed and supported.*

KEYWORDS: *Orality; authorship; mithic narratives.*

Bibliografia

- AZCUY, E. (1982) *El ocultismo y la creación poética*. Caracas: Monte Avila.
- BADIOU, A. (1994) *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- BAKHTIN, M. (1979) *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- _____. (1992) *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- BAUMAN, R. (1977) *Verbal art as performance*. Rowley: Newbury House Publishers.
- BORGES, L. C. (1999) *A fala instituinte do discurso mítico Guarani Mbyá*. Campinas: Unicamp. (Tese de Doutorado).
- CADOGAN, L. (1959) *Ayvu rapyta*. Textos míticos de los Mbyá-Guarani del Guairá. USP/Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Boletim n. 227, Antropologia n. 5: 5-217.
- CASSIRER, E. (1977) *Antropologia filosófica*. São Paulo: Mestre Jou.
- CLASTRES, H. (1978) *Terra sem mal*. São Paulo: Brasiliense.
- CLASTRES, P. (1990) *A fala sagrada*. Mitos e cantos sagrados dos índios Guarani. Campinas: Papyrus.
- FRANCHETTO, B. (1986) *Falar kuikúro*. Estudo etnolingüístico de um grupo Karib do alto Xingu. Rio de Janeiro: Museu Nacional. (Tese de Doutorado).
- _____. (1993) "A celebração da história nos discursos cerimoniais Kuikúro (alto Xingu)". In: VIVEIROS DE CASTRO, E.; CARNEIRO DA CUNHA, M. (Org.). *Amazônia: etnologia e história indígena*. São Paulo: NHII-USP/FAPESP, p. 95-116.
- GALLOIS, D. T. (1994) *Mairi revisitada*. A reintegração da Fortaleza do Amapá à tradição oral dos Waiãpi. São Paulo: NHII-USP/FAPESP.
- GRAHAN, L. R. (1995) *Performing dreams*. Discourse of immortality among Xavante of central Brazil. Austin: University of Texas Press.
- HUIZINGA, J. (1972) *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial.
- HYMES, D. (1974) "Ways of speaking". In: BAUMAN, R.; SHERZER, J. (Ed.). *Explorations in the ethnography of speaking*. Londres: Cambridge University Press, p. 433-51.
- LORD, A. B. (1959) *The singer of tales*. (Atheneum 76 – originally published by Harvard University Press).

- MAINGUENEAU, D. (1993) *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes/Unicamp.
- MELIÁ, B. (1992) *La lengua guarani del Paraguay*. História, sociedad y literatura. Madrid: MAPFRE.
- ORLANDI, E. P. (1984/85) "Mito e discurso: observações ao pé da página". In: *Revista de Antropologia*, v. 27/28: 263-70.
- _____. (1987) *A linguagem e seu funcionamento*. As formas do discurso. Campinas: Pontes.
- _____. (1988) *Discurso e leitura*. São Paulo: Cortez; Campinas: Unicamp.
- _____. (1990) *Terra à vista. Discurso do confronto: velho e novo mundo*. São Paulo: Cortez; Campinas: Unicamp.
- PÊCHEUX, M. (1990) *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes.
- POVOS INDÍGENAS DO BRASIL. (1988) *Mensageiro: Ameríndia ontem e hoje*, v. 52: 5-48. (Estudo n. 4).
- SANTOS, A. C. M. L. dos. (1994) *Os Parakanã: espaços de socialização e suas articulações simbólicas*. São Paulo: USP. (Tese de Doutorado).
- SCHADEN, E. (1974) *Aspectos fundamentais da cultura guarani*. São Paulo: EPU/EDUSP.
- _____. (1989) *A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil*. São Paulo: EDUSP.
- SHERZER, J. (1990) *Verbal art in San Blas*. Kuna culture through its discourse. Cambridge: Cambridge University Press.
- SOARES, M. F. (1991) "Aspectos suprasegmentais e discurso em Tikuna". In: ORLANDI, E. P. (Org.). *Discurso indígena: a materialidade da língua e o movimento da identidade*. Campinas: Unicamp, p. 45-138.
- SOUZA, T. C. C. (1991) "Perspectivas de análise do discurso numa língua indígena: o Bakairi (Carib)". In: ORLANDI, E. P. (Org.). *Discurso indígena: a materialidade da língua e o movimento da identidade*. Campinas: Unicamp, p. 9-44.
- TEDLOCK, D. (1983) *The spoken word and the work of interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- UNKEL, C. N. (1987) *As lendas de criação e destruição do mundo como fundamento da religião dos apococua-guarani*. São Paulo: Hucitec/EDUSP.