
A FIXAÇÃO DA NARRATIVA: DO MITO PARA A POÉTICA DE LITERATURA ORAL

Ester Jean Langdon

Universidade Federal de Santa Catarina – Brasil

Resumo: *O trabalho visa refletir sobre os problemas específicos ligados à tradução de literatura oral à luz das teorias de análise centrada no discurso, performance e tradução poética. Até os últimos trinta anos, textos orais, incluindo tais gêneros como mito, folclore, lenda, e conto de fada, foram analisados como textos fixos, sem considerar os mecanismos poéticos que marcam a narração oral. Este trabalho explora estas teorias e debates atuais sobre a perspectiva dos textos orais como emergente através de performances culturais específicas e com elementos estéticos que devem ser incluídos na transcrição e tradução de tais narrativas. Esta discussão sobre a tradução das narrativas orais é paralela às discussões gerais na antropologia sobre a escrita antropológica e a fixação da interação social.*

Palavras-chave: *narrativa, oralidade, performance, poética, tradução.*

Abstract: *The work pretends to review specific problems linked with the translation of oral literature in view of the theories of discourse centered analysis, performance and poetic translation. Up until the last 30 years, oral texts, including such genres of mythology, folklore, legends, were treated as fixed texts, without consideration of the poetic mechanisms that mark the oral narration. The work reviews the current theories and problems under debate, which view texts as emerging through specific cultural performances and with specific aesthetic markers that must be included in transcribing and translating such texts. The problem of translation of narrative parallels the general discussions in anthropology about anthropological writing and the fixation of social interaction.*

Keywords: *narrative, orality, performance, poetics, translation.*

Durante as últimas décadas, a antropologia tem estado envolvida numa discussão sobre a natureza dos textos etnográficos, um debate que reflete a problemática que Geertz chama a tarefa antropológica de fixar no escrito o que está sendo dito no fluxo da interação social (Geertz, 1978c, 1983). Enquanto muito deste debate centraliza o desafio de fixar a vida cotidiana, o campo de estudos narrativos também tem presenciado um debate paralelo sobre o problema de como fixar a literatura oral para o texto escrito. Este “fixar” exige, para a análise de literatura oral, uma dupla preocupação em manter fidelidade ao texto lingüístico e simultaneamente com a qualidade artística para invocar as sensações poéticas na leitura da tradução. Esta dialética de ser *literal* e *literário* permeia os estudos mais atuais sobre narrativa. Neste trabalho pretendo examinar os desenvolvimentos atuais na transcrição e tradução da literatura oral à luz das teorias atuais no campo interdisciplinar de linguagem-sociedade-cultura.

Originalmente o estudo de literatura oral, através da análise de mitos na antropologia, teve enfoque nos textos fixos que poderiam ser analisados para seu conteúdo, revelando informações sobre uma cultura particular e sua linguagem ou sobre a psicologia e mentalidade primitiva. Mas recentemente, o estudo de narrativa tem ido além destas preocupações tradicionais e já concebe que a narrativa, como expressão oral, faz parte dos gêneros dramáticos e performativos marcados por qualidades estéticas e emergentes através da interação social. Para compreender os estudos atuais das formas orais de narrativa, explorei três enfoques temáticos interrelacionados que são importantes para a tarefa atual de “fixar” o texto oral: o debate sobre a natureza do discurso realizado pelos estudiosos dos mitos indígenas das Américas, as teorias e métodos de análises no campo de performance, e a problemática da tradução e inscrição da literatura oral, um tema que chamo de tradução poética.

A narrativa como texto fixo

Através das pesquisas de mito e folclore, o estudo da narrativa foi central desde o início da antropologia (Colby; Peacock, 1973). Os irmãos Grimm colecionaram contos de fada e outras tradições como parte das suas investigações comparativa/históricas na tentativa de descobrir as relações entre as línguas Indo-Européias. Tylor, Frazer, mais atualmente Lévi-Strauss se apóiam

nos mitos para especular sobre a evolução sociocultural e a mentalidade primitiva. Os funcionalistas, inspirados por Malinowski, examinam as narrativas como reveladores da cultura. Os textos de narrativas têm sido classificados em gêneros analíticos que distinguem mitos, lendas, contos de fadas, e história oral, dependendo dos critérios éticos de oposições tais como atemporal/ temporal, veracidade/não veracidade, e sagrado/profano (Bascom, 1984). Mitos, devido ao seu caráter sagrado, controlam o comportamento moral e social e são chaves para entender a cosmologia, os ritos, e as preocupações centrais de uma cultura (Malinowski, 1948, p. 96). A relação recíproca entre mito e rito é reconhecida por todas as linhas teóricas, no sentido de que mito e rito representam formas simbólicas que mutualmente se reafirmam (Lévi-Strauss, 1975; Wright, 1996).

Porém, a maior parte dos estudos de narrativa tem tratado os textos como fixos, ignorando a contextualização de sua produção, ou seja, ignorando que a narrativa é o resultado do evento de sua narração num contexto cultural particular e as implicações deste evento para o texto. A linha dos “mentalistas”, os que estudam mito para entender o pensamento, são talvez os mais extremos em “descontextualizar” o texto. Por exemplo, a análise estruturalista de Lévi-Strauss examina os textos como formas fixas independentes do contexto cultural e também independentes da forma ou qualidade da tradução do texto. Para Lévi-Strauss, os elementos estruturais do mito e as transformações entre uma versão e outra se manifestam independente da qualidade da tradução. Segundo ele, é possível também analisar as transformações estruturais de um mito utilizando versões completas ou resumidas. O essencial é que as várias versões contêm os elementos suficientes para permitir a análise do significado do mito revelado através das transformações da seqüência paradigmática e sintagmática dos opostos binários no tempo e espaço (Lévi-Strauss, 1976). Sua abordagem “descontextualizada” tem sido criticada por vários autores. Uma crítica importante aponta que a seleção dos opostos binários, ignora o contexto no qual os sistemas classificatórios funcionam e que a abordagem estrutural exclui a multivocalidade dos símbolos, a polifonia de vozes e as sensibilidades, afetos e emoções que ligam as narrativas com a vida cotidiana (Douglas, 1975; Bibeau; Corin, 1995). Não é o caso aqui analisar a metodologia de Lévi-Strauss nem fazer uma crítica extensa de sua obra. Porém, para nossa discussão, é importante reconhecer que para ele os elementos estruturais subjacentes ao mito e seu significado são correlações manipuladas sobre *textos fixos e escritos*, independentes do contexto cultural de sua produção.

A linha dos “culturalistas” também teve um enfoque no texto fixo, porém a preocupação com o texto enfatizou a questão da veracidade da tradição e autenticidade do texto como sendo representativa do grupo em questão. Esta linha foi estimulada por Boas, fundador da antropologia holista¹ dos Estados Unidos.² Para ele uma compreensão adequada do homem exige a consideração de todos os aspectos que contribuíram para influenciar sua cultura: seus aspectos físicos, históricos, lingüísticos e culturais. Ele iniciou as pesquisas lingüísticas no país na tentativa de resgatar as línguas em extinção na região do litoral noroeste. Sua metodologia foi registrar e traduzir narrativas tradicionais coletadas entre os últimos falantes das línguas em extinção. Além das contribuições lingüísticas, ele e seus alunos fizeram uma contribuição inestimável na coleta, gravação e tradução (com aparelhos bastante primitivos em comparação com os atuais) da literatura oral das culturas indígenas nos Estados Unidos, dando ênfase na análise lingüística, fidelidade na transcrição e tradução da língua nativa.

É importante reconhecer a grande contribuição destes pesquisadores para o estudo de línguas não escritas e para estudos histórico-comparativos da narrativa. Porém, freqüentemente suas tentativas de ser fiel às características lingüísticas do idioma nativo produziram traduções literais que comprometeram a compreensão pelo leitor. Por seguir a seqüência sintática do texto, os textos resultaram numa tradução para o inglês difícil e esquisita para um não-especialista (Krupat, 1992). Tedlock chama estas traduções “o inglês do informante” (*informant English*, apud Krupat, 1992). Para fins de nossa discussão, é importante apontar que estas traduções literais, na maior parte, “fixaram” os textos de tal maneira que ignoraram as questões poéticas da literatura oral. Foram literais, e não literários.

A preocupação com a comparação histórica de Boas e seus alunos, resultou também na procura dos textos considerados serem mais completos e “tradicionais” e na desvalorização dos textos fragmentados ou “contaminados” com motivos europeus. A tradição oral foi vista como um conjunto de textos fixos, alguns sendo mais autênticos que outros, por serem mais antigos, sem

¹ Até poucos anos atrás, a formação dos antropólogos nos Estados Unidos exigia que os antropólogos dominassem todas as subáreas do campo, arqueologia, antropologia física, lingüística antropológica e antropologia cultural. Esta tradição não faz parte da antropologia brasileira, sendo a arqueologia freqüentemente delegada aos cursos de história, lingüística aos cursos de lingüística, ou, no caso de sociolingüística, aos cursos de línguas.

² Malinowski (1948, p. 102) foi bastante atual nas suas preocupações sobre o contexto social da produção dos textos, mas foi Boas que teve mais impacto no estudo de narrativas e a relação linguagem-cultura.

influências dos europeus e considerados como parte tradicional do repertório do grupo. Talvez o exemplo mais absurdo desta preocupação foi o aluno de Boas que, depois de um longo trabalho com uma informante índia que parecia ter uma memória incansável para contar narrativas, descobriu que uma vez que ela tivesse exaurido seu repertório de “narrativas tradicionais” ela continuava produzindo novas narrativas, usando as mesmas regras de estrutura e estilo. Descobrimos isto, o antropólogo destruiu todos os textos que ela tinha “fabricado”. Tal preocupação com a tradição fixa tem sido uma das grandes falhas nos estudos do folclore em geral, no qual a noção de tradicional é aplicada à narrativa que representa mais fielmente a sua versão original e esta versão é considerada a mais verdadeira e autêntica que as outras. Esta abordagem folclórica ignora a tradição como processo dinâmico que possibilita e influencia a geração de novas narrativas. Para eles, a literatura oral acabou se assemelhando à literatura escrita, conceitualizada como um corpo de textos fixos e autênticos independentes dos eventos da fala no cotidiano ou das qualidades especiais do narrador.

Talvez a preocupação com o resgate de línguas em extinção e a natureza da pesquisa do campo na coleta dos textos, influenciaram esta tendência de enfatizar a autenticidade e fidelidade da tradução oral. A pesquisa com os últimos falantes de um grupo eliminou a possibilidade de observar o contexto social no qual estas narrativas foram tradicionalmente contadas. O antropólogo sozinho com o informante contando suas narrativas para o gravador foi a regra da metodologia, e não a coleta de textos durante os eventos de narração no contexto social. Também faltaram aparelhos mais sofisticados para captar o evento na sua totalidade, tal como câmaras de vídeo e gravadores capazes de gravar simultaneamente com vários microfones. Podemos especular que a noção de “cultural” como “celular” e as preocupações daquela época com os processos de difusão e aculturação, também impediram uma percepção que desse prioridade à performance oral, encarando a narrativa como o resultado da interação social e da recriação da tradição.³ Esta percepção da dinâmica da tradição oral depende da conceitualização de cultura como dinâmica e emergente através da interação social, um conceito que demorou a ser formulado claramente até poucas décadas atrás quando o campo de interação simbólica se junta com a antropologia simbólica e a etnografia da fala, para gerar, entre outros, os estudos de performance.

³ Um trabalho clássico que reconhece que as versões dos mitos dependem do contexto é de Leach (1954), no qual ele reconhece que os narradores contam versões diferentes de mitos dependendo do contexto e a mensagem que eles querem comunicar.

Porém, seria uma injustiça caracterizar a escola Boasiana como tendo ignorado totalmente os aspectos imaginativos, estéticos e performativos da narrativa. Boas, na sua discussão sobre a criação de mitos e outras narrativas escreveu que “The one sided emphasis laid upon the intimate relations between religion and mythology obscures the *imaginative play* that is involved in the formation of myths” (Boas apud Colby; Peacock, 1973, p. 615, grifos meus). Ele reconheceu que mitos e outras formas de folclore foram criados através dos desejos, exageros, transformações, e esperanças de tornar o mundo real no mundo ideal imaginado.

O lingüista Jacobs,⁴ aluno que Boas estimulou a realizar pesquisas lingüísticas entre os índios dos estados de Oregon e Washington, reconheceu que os mitos têm uma qualidade dramática e performática. Na sua publicação das narrativas contadas por Victoria Howard entre 1929 e 1930, uma entre os últimos dois ou três falantes vivos do dialeto Clackamas da língua Chinook, ele comenta sobre sua tradução e análise dos textos:

I have been speaking of ‘actors’ rather than ‘characters’ in the stories; this is deliberate. Folklorists have tended to treat oral literatures of non-Western peoples as if their subject matter were analogous to novels, short stories, or poetry. I believe that stress upon Chinook literature as a kind of theater does better justice to its content, designs, and functions. Therefore emphases are upon *actors, acts, scenes, epilogues, and the like*, rather than upon plots, motifs, and episodes. The absence of psychological interpretation and notation of feelings in the native lines, *the terse summarization of action, and the indications which we have that narrators gave dramatic renditions warrant the deduction that recitals of stories resembled plays more closely than other forms of Western literature.* (Jacobs, 1959, p. 6, grifos meus).

A idéia de Boas é que as narrativas surgem de atividades imaginativas e a do Jacobs é que suas formas são mais parecidas com as artes performativas de que com os romances, pois refletem preocupações nas análises atuais de literatura oral. Porém, a compreensão de que a literatura oral é fundamentalmente um ato imaginativo e performático levou vários anos para tomar um papel importante na análise e na fixação escrita dos textos orais.

⁴ Certos comentários meus sobre Boas e o impacto que ele tinha nos seus alunos vêm dos comentários pessoais de Melville Jacobs, meu professor e mentor durante meu tempo de mestrado na Universidade de Washington.

Mito e abordagem centrada no discurso

Durante os últimos trinta anos, as preocupações sobre a narrativa e sua análise têm surgido através das linhas de investigação do conjunto cultural-linguagem-sociedade e seus desdobramentos. Nestas abordagens a narrativa é, no primeiro momento, conceituada como uma forma de comunicação cujo significado é emergente, resultado da interação no contexto de sua produção. Esta perspectiva vai além do conteúdo e examina também os aspectos poéticos e estéticos do discurso narrativo. A relação entre a cultura e o mito mantém um lugar importante, mas os mitos são examinados como formas orais, sua produção sendo regida por normas e considerações estéticas particulares a sua performance. Assim, os processos de narratividade e de produção artística nas sociedades humanas se tornam central. As narrativas não são consideradas mais como textos fixos, dentro de uma definição da tradição folclórica na qual o mais autêntico é julgado ser o mais fiel à sua forma original. Mais propriamente as narrativas são formas vivas produzidas através da interação social para informar à platéia e também para diverti-la com força, espírito, riso e drama.

A abordagem centrada no discurso [discourse-centered approach (Sherzer; Urban, 1986)] promovido por vários estudiosos das culturas indígenas latino-americanas (Basso, 1990; Hendricks, 1993; Urban; Sherzer, 1988; Urban, 1991) emergiu nos últimos vinte anos com a preocupação de descobrir como as línguas operam na vida real, como os atores sociais criam significados através dos processos da fala, quais são os aspectos estéticos do discurso, e como podem ser traduzidos os textos que são resultados destes processos dinâmicos (Basso, 1990, p. 2). O enfoque no discurso vai além da análise convencional da fonética, da palavra, ou da linha, para se concentrar nas unidades que são importantes para a mensagem do discurso. Segundo White, o discurso é

... our most direct manifestation of consciousness seeking understanding, occupying that middle ground between the awakening of a general interest in a domain of experience and the attainment of some comprehension of it.... (White, 1978, p. 22).

Para White, a narrativa é um metacódigo universal de discurso humano:

... narrative should be considered less as a form of representation than as a manner of speaking about events, whether real or imaginary... (White, 1981, p. 3).

A narrativa representa a preocupação geral humana de como traduzir o *saber* para o *contar*. É o jogo imaginativo reconhecido por Boas, a representação dos eventos que surgem do desejo de demonstrar que as experiências da vida têm uma “coerência, integridade, plenitude, e conclusão; transmitem uma imagem da vida que é e só pode ser imaginário” (White, 1981, p. 23).

A narrativa expressa momentos dramáticos na vida humana, momentos de importância que fazem parte da memória cultural e individual. Segundo Burke (1957, p. 103), as narrativas são consideradas como um “equipamento (ou preparação) para viver”. A literatura relaciona a vida, apresenta as estratégias para resolver as situações típicas e recorrentes numa dada sociedade. Turner, recorrendo ao conceito de “enquadre” (*frame*) de Bateson, considera que a narrativa fornece um enquadre para a resolução de conflitos dentro de uma sociedade (Turner, 1981). O enquadre é uma forma de metacomunicação em que a mensagem enviada inclui um conjunto de instruções de como interpretá-la (Bateson, 1972). Em outras palavras, a narrativa estabelece um paradigma de como entender o presente. A narrativa desempenha um papel semelhante ao rito, segundo a definição de Geertz (1978a): uma expressão simbólica que fornece um modelo “de” e “para” o mundo (Langdon, 1997).

A narrativa faz parte do discurso humano, permeia o discurso cotidiano mas também o evento de contar pode ser reservado para momentos especiais, marcado por contextos específicos onde os membros de um grupo se juntam para se divertirem e se comunicarem. Ligadas aos contextos e às formas de falar, as narrativas orais são melhor assemelhadas à poesia e não à prosa (Tedlock, 1977).

Sob esta ótica de discurso, os estudiosos do discurso indígena latino-americano procuram investigar não só o conteúdo das narrativas, mas também a produção das narrativas como parte da cultura expressiva, como expressões vivas que envolvem drama, criatividade e poética. Hoje a preocupação maior é com a própria dinâmica da produção dos textos no contexto de interação e com tentativas de captar os aspectos performáticos na tradução do texto e evento (Tedlock, 1983a, 1983b; Briggs, 1990). O estudo da narrativa enfocado no discurso vai além da ciência semiótica de Lévi-Strauss e as traduções lingüísticas da escola Boasiana, se preocupando atualmente com a narração e percebendo-a como um ato artístico que precisa ser pesquisado através da sua produção nas atividades de fala (Basso, 1990).

A performance da narrativa

O conceito de performance desenvolvido nos últimos 20 anos na antropologia trata de um mundo pós-moderno, o qual é caracterizado pelo imprevisível ou indeterminado, pela heterogeneidade, polifonia de vozes, relações de poder, subjetividade e transformação contínua. Estas características pós-modernas não são limitadas às sociedades complexas mas fazem parte de toda a interação social, inclusive nas sociedades ágrafas. O próprio conceito de performance na antropologia surgiu das análises da dinâmica do rito nas sociedades tribais. Felizmente, as teorias do rito, e subseqüentemente da performance, foram marcadas por influências transdisciplinares, e podemos dizer que o conceito de performance em antropologia emergiu e foi desenvolvido simultaneamente com as indagações que caracterizam várias disciplinas hoje, e pertence ao campo cultural-linguagem-sociedade sendo discutido aqui.

O conceito de performance surgiu de dois paradigmas na antropologia atual: a vida social como dramaturgia, ou como drama social (Geertz, 1983), e a “performance como evento”, que tem seu enfoque nas características e na produção dos eventos performáticos. A primeira surgiu do campo da antropologia simbólica e seus estudos sobre a relação entre rito, sociedade e transformação, desenvolvido por Victor Turner, Clifford Geertz e outros. A segunda evoluiu dentro do campo da etnografia da fala, que é marcada pelo cruzamento de interesses de lingüistas, folcloristas, antropólogos, filósofos, sociólogos, etc. (Bauman, 1976, 1977).

O enfoque do drama social

Na antropologia, o conceito de performance emergiu das preocupações com o papel do símbolo na vida humana e a construção de um conceito de cultura conseqüente desta visão simbólica. Tradicionalmente a cultura, conceito central na antropologia, foi pensada como normativa e homogênea, como um conjunto de hábitos, valores, e normas fixas. O antropólogo freqüentemente referiu-se aos atores sociais como um outro generalizado, representante de sua cultura, e descreveu suas atividades como resultados das normas, pensamentos, valores e hábitos em comum. A cultura foi vista como um modelo ideal e fixo e o comportamento foi visto como o resultado da aplicação deste modelo abstrato na ação.

Nos últimos anos esta perspectiva vem sendo contestada por uma outra visão, na qual a cultura é vista como emergente e o enfoque está no ator social como agente consciente, interpretativo e subjetivo. Esta visão de cultura não nega que as pessoas dentro do mesmo grupo compartilham certos valores, símbolos e preocupações que podem ser caracterizados como “tradição”, mas o enfoque está na *práxis*, na interação dos atores sociais que estão produzindo cultura a todo momento. Experiências passadas e tradição fornecem possíveis recursos para os indivíduos interpretarem, entenderem e agirem no presente, mas é através da interação social que a cultura emerge. O homem simbólico é um ator, cuja ação não é motivada só pela razão mas também pelas experiências passadas, pelos desejos, pelas necessidades de expressar e criar, e pela vontade (Langer, 1971). Criatividade, expressão, inclusive as expressões estéticas, e possibilidades de transformação tomam importância neste novo estudo da cultura.

No início, o rito, como expressão simbólica e performática, ocupou um lugar central na análise. Rito não é conceituado como uma mera repetição de atos em seqüência, mas como um ato performático com poder de transformar o indivíduo e a sociedade (Geertz, 1978a; Rappaport, 1992). Victor Turner foi importante na construção deste conceito do rito e seu papel dinâmico na sociedade, através de suas pesquisas entre os Ndembu da África (1967). Ele observou que a vida social é cheia de conflitos e crises e o rito tem um papel importante nas tentativas de resoluções feitas pelas pessoas envolvidas.

Central à teoria de rito é o conceito de liminarietà (Turner, 1974). Os ritos iniciam com a separação da vida cotidiana, têm sua fase liminal, e terminam com uma volta à vida cotidiana. A fase liminal é central ao poder do rito, quando estão ausentes a estrutura social e regras que normalmente ordenam as interações sociais dos membros de uma sociedade. Na ação simbólica da fase liminal a estrutura normal é invertida, e o que é escondido na vida cotidiana, é revelado. É um momento de reflexividade, quando os participantes refletem sobre si mesmos e sobre o grupo, permitindo-lhes repensar sua sociedade. A liminarietà possibilita a criatividade, a expressão e a transformação.

Como já foi dito anteriormente, a visão de cultura como emergente baseia-se na idéia de que a vida social é um processo dinâmico e não uma estrutura fixa, e este processo, segundo Turner, é melhor visto como um drama social, ou seja, como composto de seqüências de dramas sociais que são resultados de uma contínua tensão entre conflito e harmonia. A vida é como um drama, cheio de situações desarmônicas ou de crises cujas resoluções desafiam

os atores. São as brigas, as discussões, as doenças, os ritos de passagem, etc. que assumem formas dramáticas nas quais os atores tentam demonstrar o que têm feito, o que estão fazendo e também tentam impor suas soluções ou idéias aos outros (Turner, 1981). A interação social, vista assim, é uma contínua negociação entre atores, e esta visão de processo social é análoga à proposta do modelo dramaturgico de Irving Goffman (1983). Os atores dos dramas sociais de Turner representam e realizam seus papéis para os outros como platéia, tentando persuadi-los da sua posição.

Segundo Turner, os dramas sociais da vida cotidiana são unidades de seqüências de ação que analiticamente podem ser separadas do fluxo contínuo do processo social. São marcados pelas fases de *ruptura* da ordem normal, *crise*, tentativas de *compensação*, e *resolução*, quando a ruptura é resolvida ou a divisão do grupo se torna permanente e reconhecida. A fase de compensação, como o rito, tem qualidades liminais. São momentos da vida social de negociações entre os atores que tentam impor ou convencer os outros da sua visão ou “paradigma”. Fazem parte do aspecto indeterminado e do modo subjuntivo na interação humana. A vida social está em jogo; há desejos, esperanças e poderes diferentes; o resultado não é determinado. Há possibilidades de mudança. Para ele, as narrativas produzidas por um grupo contam estes dramas sociais (Turner, 1981).

No final da vida, Turner mudou seu interesse de rito e drama social em sociedades tribais para performance cultural. As influências da etnografia de fala, de Goffman e sua perspectiva dramaturgica da vida, e a colaboração com R. Schechner (1987; Turner, 1982) sobre teatro, são evidentes nos seus últimos trabalhos. Adotando a noção de “performance cultural” de Singer (Turner, 1987, p. 23), os gêneros performativos não são limitados ao teatro, concertos, palestras, como reconhecido no mundo ocidental, mas também incluem ritos, rezas, cerimônias, festivais, casamentos, etc. (Bauman, 1992). São expressões artísticas e culturais marcadas por um limite temporal, seqüência de atividades, programa de atividades organizado, conjunto de atores, platéia, um lugar e ocasião para a performance. Podem ser observadas numa experiência direta e única e, ainda mais importante, são compostas de “mídia cultural”, ou o que Singer descreve como meios de comunicação que incluem não só a linguagem falada, mas meios não-lingüísticos tais como cantos, dança, interpretações performativas, artes gráficas e plásticas (Singer, 1972, p. 71). Performances são uma orquestração de meios simbólicos comunicativos, e não expressões num único meio. Elas resultam num conjunto de mensagens sutilmente variadas sendo comunicadas numa performance.

Momentos de performance são momentos de “reflexividade”, uma condição na qual um grupo reflete sobre ele mesmo (Geertz, 1978b; Ohnuki-Tierney, 1988). Assim, para Turner, há uma ligação dialética entre os dramas sociais do processo social e as performances culturais. Performances culturais originam-se nos dramas sociais, mas vão além de simplesmente “pensar” sobre a sociedade. São momentos liminais caracterizados por reflexividade, criatividade, e inversão, e conseqüentemente podem ser “agentes ativos de mudança, representando o olho com que uma cultura percebe-se e a prancha de desenho na qual os atores criativos esboçam o que eles acreditam ser ‘desenhos para viver’ mais apropriados ou mais interessantes” (Turner, 1987, p. 24).

... both the performances and their settings may be likened to loops in a linear progression, when the social flow bends back on it self, in a way does violence to its own development, meanders, inverts, perhaps lies to it self, and puts everything so to speak into the subjunctive mood as well as the reflexive voice. Just as the subjunctive mood of a verb is used to express supposition, desire, hypothesis, or possibility, rather than stating actual facts, so do liminality and the phenomena of liminality dissolve all factual and common sense systems into their components and “play” with them in ways never found in nature or in custom, at least at the level of direct perception. (Turner, 1987, p. 25).

Com a mudança do enfoque de mito como texto para a narração como evento social, entram em cena os interesses sobre a força da experiência, a subjetividade, as expressões artísticas e sua produção na vida humana.

O enfoque performático

Na sua teoria da performance Turner estava preocupado com a relação da performance com a sociedade, mas ele limitou sua análise no sentido de não considerar as características constitutivas de performances como eventos. Esta preocupação, ou o que eu chamo a “perspectiva performática”, surgiu paralelamente ao trabalho de Turner, Singer, e Schechner. A diferença desta abordagem com a de Turner et al. encontra-se no nível de análise e enfoque, e não nos princípios e conceitos centrais. Enquanto podemos dizer que a teoria geral da performance na antropologia trata da relação cultura-sociedade-performance num nível analítico, a “perspectiva performática” surge da preocupação de *como* as culturas constroem e produzem seus gêneros particulares de

performance. Dito mais simplesmente, esta abordagem parte de uma definição de quais são as características de performance e preocupa-se com as situações e os atos da performance no seus contextos específicos (Bauman, 1977).

Esta abordagem surgiu do campo da etnografia da fala, onde o ato performativo é, como outros atos de fala, um ato situado num contexto particular e construído pelos participantes. Há papéis e maneiras de falar e agir. Performance é um ato de comunicação, mas como categoria distingue-se dos outros atos de fala principalmente por sua função expressiva ou “poética”, seguindo o conceito de Jakobson (1960). A função poética ressalta o *modo* de expressar a mensagem e não o conteúdo da mensagem. Assim como Bakhtin (1968) dirige sua atenção para como o romance é construído, os estudos desta abordagem dirigem seu interesse para *como* performances são construídas pelos participantes do evento. Examinam o evento artístico (a situação de performance) e o ato artístico (a realização do evento).

Performance é uma experiência humana contextualizada e a análise performática explora a dinâmica da expressão poética do evento e não a fixação do evento como um texto de narrativa ou o manuscrito de uma peça de teatro. A análise performática trata de captar os momentos performáticos, quando um narrador realiza sua performance da narração num contexto social, e de captar o estilo poético – na linguagem, no uso da voz e do corpo, e nos outros mecanismos – que transformam o momento de contar num momento dramático e divertido para os participantes (Tedlock, 1977).

Características dos atos performáticos: Nem todos os atos de narração são performances, nem todos os atos de comunicação são performances no sentido “performático”. A performance, como já foi dito, distingue-se primariamente por uma situação onde a função poética é dominante no evento de comunicação. A experiência invocada pela performance é importante e é uma conseqüência dos mecanismos poéticos e estéticos, uma conseqüência dos vários meios comunicativos sendo expressados simultaneamente. O ato performático chama atenção de todos os participantes através da produção da sensação de estranhamento do cotidiano. “Fazendo estranho”, suscitando um olhar não-cotidiano, e produzindo momentos onde a experiência estética está em relevo, são características dos atos performáticos (Bauman, 1977; Bauman; Briggs, 1990).

Especificamente, os elementos essenciais da performance, segundo esta abordagem, são:

1. *Display* ou a exibição dos atores que atuam para os outros.
2. Os atores assumem a *responsabilidade* para *competência*. Eles exibem o talento e a técnica de falar e agir em maneiras apropriadas.
3. *Avaliação* por parte das participantes. Foi uma boa performance ou não.
4. *Experiência* em relevo – as qualidades da experiência (expressiva, emotiva, sensorial) são o centro da experiência. Assim, o ato de expressão e os atores são percebidos com uma intensidade especial, onde as emoções e prazeres suscitados pela performance são essenciais para a experiência.
5. *Keying* – atos performáticos são momentos de ruptura do fluxo normal de comunicação, são momentos que são sinalizados (ou *keyed*) para marcar o evento da performance, para chamar atenção dos participantes à performance. Esta sinalização ou *keying*, focaliza o evento e indica como interpretar a mensagem a ser comunicada. O ato performativo indica que não é para interpretar a mensagem literalmente e estabelece um conjunto de expectativas sobre os atos a seguir. Os ritos têm invocações que marcam o início da ação.

No cotidiano há momentos de performance também, que comunicam para os outros o que esperar no momento performático. Talvez o mais conhecido entre nós, apesar de não ser consciente, são os momentos de piadas. Uma pessoa, assumindo a responsabilidade de divertir os outros, introduz no fluxo do discurso uma fórmula verbal que chama a atenção de todos para escutar – “Você sabe a do Português”, “Você sabe aquela sobre o que aconteceu quando o português...” Escutando a abertura da piada, os participantes do grupo param seu discurso normal e entram na interação do evento da piada – o contador de piadas ocupa o centro das atenções, os outros escutam esperando serem agradados com uma surpresa engraçada no final. Em culturas tribais, onde a literatura oral ainda é um recurso de divertimento e prazer, há aberturas verbais específicas que preparam as pessoas presentes para a narração performática. Na nossa tradição, “Era uma vez...”, é tal abertura que indica para os participantes como interpretar e prosseguir com a ação.

O local ou o tempo podem ser outros indicadores do evento performático, determinando o que é esperado e permitido. No teatro, o palco é um dos mecanismos que estabelece as expectativas. Piadas podem ser contadas em várias situações, mas há lugares e momentos onde é totalmente impensável contar piadas.

Os atos performáticos são estruturados de várias maneiras. Não há tempo de elaborar aqui, mas brevemente podemos mencionar algumas delas. Uma vez sinalizado, há regras básicas para o tipo de performance que está sendo realizada

– a seqüência da ação (por exemplo na piada, só rimos no final), modos de falar, movimentar, e agir que são específicas da situação. A participação também é socialmente construída – os papéis que os participantes assumem (ator, platéia, etc.) e quem tem direito de ocupar um papel específico. Em algumas sociedades, as narrativas têm donos, e só eles podem contá-las. Em outras, o papel de narrador é formal, nem todos podem assumir a autoridade de contar. Em outros, os atores são figuras marginais, tais como palhaços nas cortes da Europa.

Performance é uma atividade universal no sentido de que elas acontecem em todas as culturas e que as sociedades têm vários gêneros de performance, os momentos que elas enfocam e valorizam a função poética. As formas dos atos performáticos são variadas e diversas, construídas por culturas específicas. A análise performática procura descobrir quais são os gêneros reconhecidos e realizados por membros de um grupo e como estes gêneros são estruturados nos atos performáticos.

Um segundo aspecto da análise performática é o problema de como fixar os eventos de performance em textos que contemplam as características dinâmicas inerentes no conceito de performance: (a) o aspecto emergente, (b) as negociações entre os participantes; (c) a dialogicalidade, e (d) os poderes poéticos e retóricos (Bauman; Briggs, 1990). Numa performance efetiva, a platéia é amarrada ao ator, o *performer*. Ele assume a responsabilidade de levar a platéia à um outro plano no fluxo do cotidiano – seja para divertimento, reflexão ou outras sensações. Com o *keying*, estabelece-se um ambiente de expectativa. A platéia se permite ser levada, e o *performer*, se é bom, tem a corrente de interação nas suas mãos. Isto possibilita a transformação da situação. Com este enfoque na experiência emergente da performance, a fixação do oral para o escrito se torna particularmente problemática, necessitando deslocar da visão da narrativa como fixa e livrá-la de tal maneira que sua unicidade e beleza sejam reveladas.

Do oral para o escrito

Estudos de performance e os centrado no discurso têm conseqüências importantes para a tradução da literatura oral. O problema de tradução se desloca do enfoque na tradução literal/lingüística de um texto fixo para um que está preocupado em produzir um texto literário refletindo os mecanismos poéticos da performance oral. A abordagem literária visa traduzir o texto oral para uma forma escrita que é compreensível, parecendo natural e fácil de ler;

e invocando na leitura aspectos qualitativos, estéticos e sensoriais da experiência da performance.

Na literatura oral indígena, Dell Hymes e Dennis Tedlock são duas pessoas centrais para o desenvolvimento deste campo. Ambos partem da idéia que a literatura oral performática é marcada por um enquadre, no qual há uma quebra da língua cotidiana para a língua poética. Reconhecem que todos os grupos têm seus gêneros específicos de fala, cada um diferenciando dos outros por lugar, evento, modos de falar, papéis dos falantes, e mecanismos poéticos. Estes gêneros precisam ser descobertos através da interação social, e não representam necessariamente os gêneros analíticos da antropologia (mito, lenda, conto de fada, etc.). Hymes e Tedlock compartilham o objetivo de inscrever o texto numa forma de literatura ou poesia que é fiel à linguagem literária nativa e que não força a tradução para nossa tradição literária, ignorando os fatores lingüísticos, etnográficos, e estéticos nativos. Porém, há certas diferenças entre seus métodos e preocupações com performance. Bright (1979) chama a abordagem de tradução de Hymes como “verso métrico” e a de Tedlock “narrativa performática”.

O trabalho de Hymes tem focado principalmente os textos já registrados e traduzidos por Boas e seus alunos, e não os eventos performáticos vivos. Seu interesse está em descobrir a maneira que o vocabulário, a formação de palavras, a sintaxe, e a semântica são manipulados para criar estruturas literárias (Bright, 1979). Nas suas análises dos textos *Chinook*, ele demonstrou que eles podem ser divididos em versos, não pelas mesmas características de nossa poesia, mas pelas características estruturais (vocabulário, formação morfológica, sintaxe e semântica), que marcam os versos e outros níveis estruturais literários dos textos. Como os textos da tradição Boasiana registram fielmente a lingüística da língua, são adequados para Hymes fazer sua análise dos mecanismos poéticos como marcadores de performance (Hymes, 1981). Segundo Jakobson, a experiência poética envolve “o efeito de estranhamento” através do uso poético da linguagem, uma linguagem não cotidiana. Assim, Hymes procura descobrir marcadores lingüísticos que permitem a tradução literária e revelam os aspectos estéticos criados na língua nativa.

Tedlock já realizou traduções poéticas de textos escritos (Tedlock, 1985), porém seus trabalhos mais importantes estão concentrados nos eventos performáticos vivos e gravados por ele entre os Zuni. Ele usa elementos paralingüísticos como tom, volume, onomatopéia, silêncio, ritmo e timbre, que fornecem

os efeitos dramáticos da narração. Assim, nas suas traduções de performance, ele incorpora na narrativa escrita os sinais das pausas, gritos, sussurros, cantos, e mudanças do tom de voz. Baseado na duração das pausas, ele descobre as linhas, estrofes e versos para produzir textos que representam poesia. Para ele, as narrativas são poesia na compreensão moderna do conceito (Bright, 1979, p. 118).

A transformação destes mecanismos paralingüísticos para a tradução escrita resulta numa ortografia experimental para comunicar a força e unicidade da performance. Outros têm experimentado também anotações da linguagem corporal (Fine, 1980), mas freqüentemente estas tentativas resultam em códigos ortográficos e pictoriais que atrapalham a leitura e falham ao captar a experiência multisensorial da performance.⁵

Porém, os esforços destes estudiosos e outros não são contraditórios e é possível comparar seus objetivos e resultados com os das abordagens que trabalham com o enfoque sobre o texto fixo.

Considerações finais

Neste trabalho tentei apresentar as preocupações atuais nos estudos das tradições orais da narrativa, tratando estes como a tradição clássica do estudo de mitos. As mudanças nestas investigações para o enfoque performático e estético refletem mudanças gerais na antropologia (Geertz, 1983): uma nova conceitualização da cultura como emergente; interação social como multivocal; a tendência de interdisciplinaridade ou “mistura de gêneros” (*blurred-genders*); a analogia dramatúrgica e a preocupação com a textualização ou a fixação do fluxo da interação.

Sem querer cometer uma injustiça por generalizar ou exagerar demais sobre as diferenças entre os vários indivíduos que tem trabalhado com literatura oral, o quadro a seguir resume alguns pontos de diferença.

⁵ Outra solução tem sido a inclusão de uma fita da gravação da performance junto ao texto publicado (Sherzer; Urban, 1986) ou até a inclusão de um CD-Rom para facilitar o aspecto visual do corpo (Kerselboon, 1995).

	Modo clássico	Modo Performático
Tradução	Tradução literal	Tradução literária
Enfoque teórico	Revelador de cultura, mentalidade, difusão, psicologia	Criação através da interação social, experiência intensificada, multisensorial
Gênero de literatura	Categorias analíticas	Categorias nativas
Registro	Língua do informante	Língua poética
Voz	Monológica	Dialógica
Leitor	Acadêmico, especialista	Leitor de literatura
Texto	Fixo, universal	Unicidade de cada, resultado do evento
Narrador	Anônimo	Artista nomeado

Comparação das abordagens das traduções de literatura oral.

Concluindo, o quadro aponta que a preocupação com a textualização da literatura oral é um passo positivo na tentativa de tradução cultural. Porém, por tratar de fixar as qualidades de performance, há limitações que não permitem a transmissão via escrita da totalidade da experiência. Além dos problemas inerentes na tradução de uma língua para outra, particularmente quando trata de linguagem figurativa e poética, e de uma cultura para outra, é necessário lembrar que a experiência de performance é uma experiência multisensorial, na qual várias dimensões entram no jogo de criação – culturais, psicológicas, estéticas, políticas, existenciais, acústicas, corporais, etc.

Sullivan, especialista na mitologia sul-americana, destaca o aspecto de sinestesia que faz parte de todas as performances dos mitos dos índios amazônicos. Ele define sinestesia como um fenômeno no qual um tipo de estimulação evoca a sensação do outro. É uma “unidade de sentidos”, não como fato empírico, mas como uma experiência em si mesmo. Para Sullivan (1986, p. 6), “... performance renders perceptible a symbolism of the unity of the senses. The symbolic experience of the unity of the senses enables a culture to entertain it self with the idea of the unity of meaning.”

Mito em performance entre os índios de América do Sul é participável e multisensorial, permeado de técnicas sonoras que criam o estranhamento do mundo. O uso de sons transforma o momento atual no mundo primordial. Os sons não são somente efeitos especiais para expandir a experiência,

mas também agem como metáforas da cosmologia e cosmogonia do grupo. Citando os trabalhos de Wright sobre os *Baniwa* (1981), ele argumenta que seus mitos contêm uma teoria de sons na performance, e que os sons identificam e dão forma aos valores e estruturas da sociedade e marcam as transições entre uma forma de existência e outra. O choro ritual do luto evoca a separação das formas. A música ordena o corpo. A minha própria experiência com os índios *Siona* confirma esta idéia, que o significado do som no ato performático traduz o mundo xamânico numa expressão visível e sonora.

Os comentários de Sullivan sobre o papel de sons na performance de mitos entre os grupos sul-americanos podem ser generalizados para outros grupos em outras partes do mundo.⁶ A luz da discussão da análise aqui, é necessário destacar que as abordagens atuais sobre discurso e performance têm resultado numa apreciação maior das qualidades estéticas e criativas da literatura oral, e os debates de como fixar esta forma oral em escrito faz uma contribuição importante para a noção atual da tradução cultural. Porém, é necessário reconhecer que estamos ainda limitados nas possibilidades de transmitir adequadamente a experiência intensificada da narrativa em performance. Há tentativas valorosas de reproduzir a experiência multisensorial via fotografias, gravações, e vídeos. Talvez no Brasil uma das tentativas mais bem sucedidas são as apresentações da música e canto dos índios brasileiros por Malu Miranda, nas quais ela traduz a performance da aldeia indígena para o palco teatral. Porém, na antropologia, é preciso reconhecer nossas limitações de comunicar a força e experiência multisensorial da performance da narrativa.

Referências

BAKHTIN, M. M. *Rabelais and his world*. Cambridge, MA: MIT Press, 1968.

BASCOM, W. The forms of folklore: prose narratives. In: DUNDES, A. (Org.). *Sacred narrative*. Berkeley: University of California Press, 1984. p. 5-30.

BASSO, E. B. Introduction: discourse as an integrating concept in anthropology and folklore research. In: BASSO, E. B. (Ed.) *Native Latin American cultures through their discourse*. Indiana: Folklore Institute, Indiana University, 1990. p. 1-10.

⁶ Veja particularmente a nota 24 em Sullivan resumindo vários trabalhos sobre o significado do som em performances.

- BATESON, G. *Steps to an ecology of mind*. New York: Ballantine, 1972. p. 177-193.
- BAUMAN, R. The ethnography of speaking. *Annual Reviews of Anthropology*, Palo Alto: Annual Reviews, v. 4, 1976.
- BAUMAN, R. *Verbal art as performance*. Rowley, MA: Newbury House Publishers, 1977.
- BAUMAN, R. *Story, performance and event*. New York: Cambridge University Press, 1986.
- BAUMAN, R. (Org.). *Folklore, cultural performances, and popular entertainments*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- BAUMAN, R.; BRIGGS, C. L. Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. *Annual Review of Anthropology 1990*, v. 19, p. 59-88, 1990.
- BIBEAU, G.; CORIN, E. E. From submission to the text to interpretive violence. In: BIBEAU, G.; CORIN, E. E. (Org.). *Beyond textuality: asceticism and violence in anthropological interpretation*. New York: Mouton de Gruyter, 1995.
- BOAS, F. Tsimshian mythology. *Annual Report of the Bureau of American Ethnology*, Washington, n. 31, 1916.
- BRIGHT, W. Karok Myth and Measured Verse. *Journal of California and Great Basin Anthropology*, n. 1, p. 117-123, 1979.
- BRIGGS, C. L. Diversidad metapragmatica en el arte verbal: poesia, imaginación e interacción en los estilos narrativos Warao. In: BASSO, E.; SHERZER, J. (Org.). *Las culturas nativas latinoamericanas a traves de su discurso*. Quito: Abya-Yala, 1990. p. 135-174.
- BURKE, K. Literature as equipment for living. In: BURKE, K. *The philosophy of literary form*. New York: Vintage Books, 1957. p. 253-262.

COLBY, B.; PEACOCK, J. L. Narrative. In: HONIGMAN, J. J. (Org.). *Handbook of social and cultural anthropology*. Chicago: Rand McNally, 1973. p. 613-635.

DOUGLAS, M. The meaning of myth. In: DOUGLAS, M. *Implicit meanings*. London: Routledge and Kagan Paul, 1975. p. 153-172.

FINE, E. Aesthetic patterning of verbal art and the performance-centered text. *Sociolinguistic Working Paper*. Austin, Texas: Southwest Educational Development Laboratory, University of Texas, n. 74, September 1980.

GEERTZ, C. A religião como sistema cultural. In: GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978a. p. 101-142.

GEERTZ, C. Um jogo absorvente: notas sobre a briga de gaios balinesa. In: GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978b. p. 278-321.

GEERTZ, C. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978c. p. 13-44.

GEERTZ, C. Blurred genders. In: GEERTZ, C. *Local knowledge: further essays in interpretative anthropology*. New York: Basic Books, 1983. p. 19-36.

GOFFMAN, E. The interaction order. *American Sociological Review*, 48, p. 1-17, 1983.

HYMES, D. Discovering oral performance and measured verse in American Indian narrative. In: HYMES, D. *In vain I tried to tell you*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981. p. 309-341.

JACOBS, M. *The content and style of an oral literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1959.

JAKOBSON, R. Closing statement: linguistics and poetics. In: JAKOBSON, R. *Style in language*. Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1960. p. 350-377.

KERSELBOON, S. *Word, sound, image: the life of a Tamil text*. Oxford: Berg Publishers, 1995.

- KRUPAT, A. On the translation of Native American song and story: a theorized history. In: SWANN, B. (Org.). *On the translation of Native American literatures*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992. p. 3-32.
- LANGDON, E. J. Shamanism, narratives and the structuring of illness. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 6, p. 187-215, 1997.
- LANGER, S. *Filosofia em nova chave: um estudo do simbolismo de razão, rito, e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LEACH, E. *Political systems of Highland Burma*. London: G. Bell & Son Ltd, 1954.
- LÉVI-STRAUSS, C. The effectiveness of symbols. In: LÉVI-STRAUSS, C. *Structural anthropology*. New York: Doubleday and Co., 1967. p. 181-201.
- LÉVI-STRAUSS, C. The Story of Asdiwal. In: LÉVI-STRAUSS, C. *Structural anthropology II*. Chicago: University of Chicago Press, 1976. p. 146-198.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Myth and meaning*. New York: Schocken Books, 1979.
- MALINOWSKI, B. Myth in primitive psychology. In: MALINOWSKI, B. *Magic, science and religion*. New York: The Free Press: Doubleday Anchor Books, 1948. p. 93-148.
- OHNUKI-TIERNEY, E. Monkey performances: a multiple structure of meaning and reflexivity in Japanese culture. In: BRUNER, E. M. (Org.). *Text, play and story: the construction and reconstruction of self and society*. Illinois: Waveland Press, 1988. p. 278-315.
- RAPPAPORT, R. Ritual. In: BAUMAN, R. (Org.). *Folklore, cultural performances, and popular entertainments*. New York: Oxford University Press, 1992. p. 249-260.
- SCHECHNER, R. Victor Turner's last adventure. In: TURNER, V. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987. p. 7-20.
- SHERZER, J.; URBAN, G. (Org.). *Native South American discourse*. Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1986.

SINGER, M. *When a great tradition modernizes*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

SULLIVAN, L. E. Sound and senses: toward a hermeneutics of performance. *History of Religions*, Chicago, v. 26, n. 1, p. 1-33, 1986.

TEDLOCK, D. Oral history as poetry. *Boundary*, v. 2, n. 3, p. 707-26, 1975.

TEDLOCK, D. Toward an oral poetics. *New Literary History*, n. 8, p. 507-519, 1977.

TEDLOCK, D. On the translation of style in oral narrative. In: SWANN, B. (Ed.). *Smoothing the ground, essays on Native American oral literature*. Berkeley: University of California Press; Austin: University of Texas Press, 1983a.

TEDLOCK, D. *The spoken word and the work of interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1983b.

TEDLOCK, D. *Popol Vuh: the Mayan book of the dawn of life*. New York: A Touchstone Book, 1985.

TEDLOCK, D. A tradição analógica e o surgimento de uma antropologia dialógica. *Anuário Antropológico 85*, Rio de Janeiro: Brasileiro, p. 183-202, 1986.

TURNER, V. *The forest of symbols*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1967.

TURNER, V. *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.

TURNER, V. Social dramas and stories about them. In: MITCHELL, W. J. T. (Org.). *On narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1981. p. 137-164.

TURNER, V. *From ritual to theater*. New York: PAJ Press, 1982.

TURNER, V. The anthropology of performance. In: TURNER, V. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987. p. 72-98.

URBAN, G. *A discourse-centered approach to culture*. Austin: University of Texas Press, 1991.

URBAN, G.; SHERZER, J. The linguistic anthropology of native South America. *Annual Review of Anthropology*, Palo Alto, v. 17, p. 283-307, 1988.

WHITE, H. *Tropics of discourse*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

WHITE, H. The value of narrativity in the representation of reality. In: MITCHELL, W. J. T. (Org.) *On narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1981. p. 1-24.

WHITE, H. *The history and religion of the Baniwa peoples of the Upper Rio Negro Valley*. Tese (Doutorado em Antropologia)–Standford University, EUA, 1981.

WHITE, H. Os guardiões do cosmos: pajés e profetas entre os Baniwa. In: LANGDON, E. J. M. (Org.). *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996. p. 75-116.