

A FIANDEIRA DO ASSAÍ EM "ERA UM POAIEIRO", DE ALFREDO MARIEN

Eliziane Fernanda Navarro¹

Marta Helena Cocco²

RESUMO: Dentre vários aspectos mítico-simbólicos existentes na obra *Era um Poaieiro*, de Alfredo Marien, este estudo se detém na presença do arquétipo da Fiandeira e sua respectiva remitologização, iniciando pela história das Moiras e Parcas, passando por e dando destaque para a personagem Penélope, de Homero, até chegar a Teresa, personagem da referida obra mato-grossense, com o objetivo de contribuir para ampliar o campo de leituras a ela relacionadas. Este artigo está fundamentado nos pressupostos teóricos defendidos por Gilbert Durand, Joseph Campbell e nos estudos sobre mito realizados por Junito Brandão, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Arquétipo da fiandeira, remitologização, *Era um Poaieiro*.

ABSTRACT: Among several mythical-symbolic aspects existent in the composition of Alfredo Marien, *Era um Poaieiro*, this study aims at investigating the presence of the spinner archetype and the respective remitologization, starting with the Fates's history, giving eminence to Penelope by Homero, until Teresa in the Mato Grosso's novel in order to contribute to increase the reading material related with the composition. This paper is based on a theoretical purpose defended by Gilbert Durand, Joseph Campbell and studies about myth by Junito Brandão.

KEYWORDS: Spinner archetype, remitologization, *Era um Poaieiro*.

1 Graduada em Letras – Português, Espanhol e Respectivas Literaturas – pela Unemat – Campus Tangará da Serra. E-mail: efnavarro@gmail.com.

2 Doutoranda em Letras e Linguística, pela Universidade Federal de Goiânia (UFG); professora de Literaturas da Língua Portuguesa na Unemat – Campus Tangará da Serra. E-mail: martacocco@uol.com.br.

INTRODUÇÃO

Era um Poaieiro é uma importante narrativa produzida em Mato Grosso, em meados do século XX, que se refere ao momento histórico e econômico relativo à exploração da poaia. A narrativa, publicada pela primeira vez em 1944, é rica em detalhes que envolviam as dificuldades da prática extrativista e os processos de comercialização do produto, além de descrições da mata nativa dos arredores dos municípios de Barra do Bugres e Tangará da Serra. Neste artigo trataremos de um dos aspectos de sua composição, a remitologização das fiandeiras, comprovando a relação entre os aspectos mítico-simbólicos e o trajeto das personagens Tereza e Brasilino (protagonista), no decorrer da obra, o que indica que os mitos se fazem presentes nas diferentes culturas, variando o modo como são reelaborados (neste caso, por meio da arte literária) em função do meio social, cultural e histórico.

A remitologização das Parcas e Moiras, fiandeiras lendárias, é muito comum em obras literárias. Essas fiandeiras inspiraram, inclusive, uma personagem literária que acabou por se constituir em um mito da literatura, a personagem Penélope, de Homero, do poema épico ‘Odisseia’. Neste artigo, nosso objetivo é demonstrar que Alfredo Marien também faz uma remitologização das fiandeiras ao criar a personagem Teresa em sua obra *Era um Poaieiro*, reeditada pela Academia Matogrossense de Letras e pela Unemat.

Baseada nos estudos de Mielietinski, Maria Goretti Ribeiro, apud Ribeiro (2008, p. 60), afirma que

a remitologização na literatura moderna se insurge como dinamização dos mitos que fundamentaram a literatura erudita, visto que se pauta na (re) encenação de episódios inapreensíveis, apresentando traços originais do pensamento mitológico em analogia com os produtos da fantasia do homem arcaico.

Nesse sentido, a remitologização, aqui considerada, pode ser

definida como uma reimpressão da figura mítica da personagem homérica na narrativa mato-grossense. Antes, ainda, de ser vista como remitologização de Penélope, Teresa, na obra de Marien, é uma atualização do arquétipo da Fiandeira, da qual o mito criado por Homero é tributário. A personagem Teresa é uma jovem moça apaixonada por Brasilino, trabalhador da extração de poaia, com quem pretende se casar quando este retornar de sua jornada. Também é objeto de desejo e disputa de Gonçalo, com o qual o pai da moça possui uma dívida financeira. Os demais detalhes que configuram Tereza como uma fiandeira remitologizada serão apresentados no decorrer desta análise.

CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Para fins de conhecimento, convém tratar de algumas balizas teóricas sob as quais se deu a referida análise, a começar pela definição de arquétipo, de Carl Gustav Jung. Além das funções e atitudes presentes na psique humana, o teórico suíço defende a existência de algumas estruturas fixas denominadas arquétipos, presentes no inconsciente coletivo, que são imagens comuns a todos os indivíduos e estão relacionadas à hereditariedade. “Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos” (JUNG, 2008, p. 53). Diante disso, o mito seria o conjunto dessas imagens universais “em constelações, em narrações, sob a ação transformadora da situação social” (PITTA, 2005, p. 17). Estas não são introjeções aprendidas, freudianas. Na opinião de Jung, seguido por Campbell (2008, p. 94), elas existem desde o nascimento, evoluíram como parte da mente humana, da mesma forma que a mão ou o olho. Nesse sentido, o conceito de arquétipo diz respeito a esquemas estruturais de toda a espécie humana que serão preenchidos, de acordo com a vivência pessoal, por símbolos e imagens. Para Meletinski (1998, p. 22),

salta aos olhos que os arquétipos junguianos, em primeiro lugar, são antes imagens, personagens, papéis a serem desempenhados e, apenas em medida muito menor, temas. [...] De acordo com Jung, os arquétipos traduzem os acontecimentos anímicos inconscientes em imagens do mundo exterior.

Para Durand (2002, p. 62), os arquétipos, que “constituem as substantificações dos esquemas”, não podem ser confundidos com símbolos:

O que diferencia precisamente o arquétipo do simples símbolo é geralmente a sua falta de ambivalência, a sua universalidade constante e a sua adequação ao esquema. [...] os arquétipos ligam-se a imagens muito diferenciadas pelas culturas e nas quais vários esquemas se vêm imbricar (ibid., p. 62).

Para Durand (2002), o esquema está na base de todo o mito e pertence à categoria do verbal, isto é, da ação e do gesto (verticalidade, descida, subida, separação, etc.). Para exemplificar a diferença entre arquétipo e símbolo, Turchi (2003, p. 28) acrescenta que “o esquema ascensional e o arquétipo do céu permanecem imutáveis, porém o símbolo que os demarca transforma-se de escada em flecha voadora, em avião supersônico ou em campeão de salto”. Isso porque os arquétipos são imagens universais, enquanto o símbolo é caracterizado por sua ambiguidade e seus infinitos significados são atribuídos de acordo com a cultura de cada povo.

O inconsciente coletivo proposto por Jung difere do inconsciente pessoal, que está relacionado às experiências da própria pessoa. Assim, as constelações de imagens representam, em cada cultura, imagens primordiais que preexistem no inconsciente humano e dizem respeito não só aos processos naturais como também à vida do espírito. Neste sentido, o arquétipo é intermediário entre os esquemas de caráter subjetivo, e as imagens determinadas pelo ambiente.

Durand (2002, p. 62) define o mito como um sistema

dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias.

Ao tratarmos de mitologia, convém ressaltar que o mito difere das fantasias e divagações com os quais são sempre relacionados, portanto não deve ser pensado como uma “mentira”. Conforme Brandão (2001, p. 35), “mito é o relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, mediante a intervenção de entes sobrenaturais”. Dessa forma, temos uma história verdadeira que, a partir da intervenção de alguma força sobrenatural, transformou-se e, como parte coletiva de uma cultura, é passada de geração a geração como uma possível explicação para os acontecimentos do mundo. “É sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser” (ELIADE, 1972, p. 11).

Grande parte das definições propostas pelos estudiosos para o termo ‘mito’ esbarram em seu aspecto narrativo. Nesta concepção, o mito figura-se como um relato, cuja estrutura compreende a narrativa de uma criação, com personagens sobrenaturais em um contexto real; funciona também como organizador da sociedade, na medida em que impõe limites às ações humanas por seu apelo ao sobrenatural:

Desse modo, estruturalmente, o mito transpunha para a linguagem dos humanos o que pertencia ao mundo beatificado dos deuses (o mito aqui também assume uma perspectiva de relação de espaços simbólicos e realidades), pois as divindades não adoecem, não murcham e são fonte de tudo o que existe (VIANA, 2009, p. 63).

Como narrativas repletas de significados simbólicos, os mitos carregam certas marcas linguísticas próprias dessa estrutura, a saber: “enunciado de ações; ordenação dos eventos numa sucessão temporal e causal (ordem cronológica); tempo verbal do mundo narrado (pretérito

perfeito e imperfeito), presença do discurso direto, indireto e indireto livre” (PONTES, 2009, p. 1.417), além da ausência de referencialidade temporal e espacial. Há, entretanto, considerável diferença entre a narração de um mito e de um texto literário “não por aquilo que ele conta, mas como conta” (BRANDÃO, 2001, p. 494).

Embora o mito e o conto apresentem-se como narrativas de caráter retrospectivo, ecos do memorável que nos atinge através deles, o passado que apresentam não é da mesma natureza. Ao passado indefinido do conto da fadas (o ‘era uma vez’ funcionando como um sinal textual que nos coloca no cerne da ficção) iremos opor o tempo mítico (*in illo tempore*), o da gênese e da criação, radicalmente desligado do nosso. Ele não pertence à história (ibid., p. 192).

Na literatura, o mito pode configurar-se de duas maneiras distintas, a saber: mito literário e mito literarizado. Ambos tratam de uma organização estética e temática fundada mediante outros textos-base. A esse respeito, André Siganos (1993) define o mito literário como aqueles cujos exemplos de comportamento difundidos por um mito influenciam outras obras. Quanto ao mito literarizado, são aqueles baseados em mitos coletivos e antigos. Juan Herrero Cecilia (2006, p. 65) afirma que “[...] *la fuente de un mito literarizado es un mito étnico o religioso ancestral cuya versión original resulta inalcanzable*”.

DAS FIANDEIRAS DA ANTIGUIDADE À FIANDEIRA DO ASSAÍ

Antes de recorrer à famosa personagem de Homero, para tecermos as relações com Teresa, é preciso lembrar que Penélope também foi objeto de remitologização e as primeiras informações que temos sobre as fiandeiras remetem a uma infinidade de mitos que as trazem como senhoras do destino. Elas seriam detentoras do poder de manter a ordem cósmica do universo, sendo responsáveis pelo destino dos seres

humanos. De acordo com Brunel (2005, p. 370), tratam-se das “primeiras figuras com caráter divino, elas alimentam em nós a inesgotável compreensão do desenrolar de toda existência, enquadrada pelo nascimento e pela morte”. Nas diversas mitologias, além de Penélope, temos como exímias fiandeiras: as Parcas, em Roma; as Moiras, na Grécia; e Neith, no Egito; entre outras.

Na Grécia antiga, o destino de deuses e humanos era responsabilidade das Moiras, as filhas da noite, que utilizavam a Roda da Fortuna para determinar o nascimento e a morte. Cloto é a que maneja o fuso e o fio da vida, responsabiliza-se pelo nascimento. Láquesis distribui a sorte de cada um, enquanto Átropos detém uma tesoura encantada e é encarregada de cortar o fio, que representa a morte de algum ser. Em Roma, os poderes das três fiandeiras, que atendem por Nona, Décima e Morta e são conhecidas como as Parcas, limita-se à vida humana.

Em “A Odisseia” de Homero, a remitologização das Moiras se dá na construção da personagem Penélope. Penélope é filha de Ícaro e sobrinha do rei de Esparta, Tíndaro. É dada em casamento a Ulisses de Ítaca, após vencer uma corrida de carros entre os pretendentes à mão de Penélope. Durante os 20 anos de ausência de Ulisses, que esteve na Guerra de Troia, sua esposa permaneceu fiel, embora não lhe faltassem pretendentes. Nesta espera, Penélope é pressionada a contrair novas núpcias, portanto, em uma tentativa de adiar este evento, ela se empenha em tecer uma mortalha para o sogro Laerte, afirmando que só se casaria quando terminasse. Dessa forma, a rainha enganou seus pretendentes durante três anos, desmanchando à noite o que havia tecido durante o dia, até ter sua artimanha descoberta e ser denunciada por algumas servas. Apesar de o texto indicar que a mortalha estava sendo tecida para o sogro, a interpretação que tem sido feita ao longo dos anos sobre esse mito é de que a mortalha era para Odisseu (Ulisses), pois era ele quem Penélope queria manter vivo:

A ninguém mais, Telêmaco, a sua mãe cara
Somente arguas, que de astúcias mestra,

Quatro anos quase, nos contrista, ilusos
De promessas, recados e esperanças,
E a tem no coração. Com novo engano,
Nos disse, ao predispor fina ampla teia:
‘Amantes meus, depois de morto Ulisses,
Vós não me insteis, o meu lavor perdendo,
Sem que do herói Laertes a mortalha
Toda seja tecida, para quando
No longo sono o sopitar o fado:
Nenhuma Argiva exprobre-me um funéreo
Manto rico não ter quem teve tanto’.
Esta desculpa ingênuos aceitamos.
Ela, um triênio, desmanchava à noite
À luz da lâmpada o lavor diurno;
Ao depois, avisou-nos uma escrava,
E a destecer a teia a surpreendemos:
Então viu-se obrigada a concluí-la (HOMERO, 2000, p. 20).

No último verso deste fragmento, está a informação de que Penélope foi obrigada, após a delação da escrava, a concluir a mortalha. Essa conclusão não concorre para a morte de Ulisses, já que foi tecida para o sogro Laerte, mas para seu retorno que se aproxima. Desse modo, cumpre-se o destino e os dois amantes, Penélope e Odisseu-Ulisses, estão prestes a se reencontrar.

Em *Era um Poaieiro*, Marien dá vida a uma simples moça do sertão, filha de Vicente, que cuida da casa e dos irmãos: Teresa, a tecedora de redes de algodão do Assaí que, como a rainha de Ítaca, também amarga a longa espera da volta do seu amado Brasilino das matas da poaia e, durante esse tempo, dedica-se a tecer uma rede que lhe envia de presente mais tarde.

Era dela! Vinha escrita a lápis, numa folha de caderno escolar, e dizia:
Querido Brasilino,

Eu é que plantei e fiei o algodão com que teci esta rede para você. Era nisso que eu pensava naquela hora, lembra? Agora, quero que você a ocupe sonhando comigo, viu? [...] (MARIEN, 2008, p. 138).

Enquanto Homero termina seus versos com o final feliz de Ulisses e Penélope, o casal de mato-grossenses não tem a mesma sorte. Tecida com o objetivo de fazer o amado sonhar com ela enquanto dormisse, a rede de Brasilino acaba por ser usada como mortalha na narrativa de Marien, cumprindo ironicamente o falso destino que possuía a mortalha de Penélope:

Pela manhã, puseram o corpo na rede da Teresa e levaram-no pra o cemitério. Com os movimentos da marcha, a rede ficou toda ensanguentada. No pussá, bordado em grandes letras vermelhas, lia-se muito bem o nome de Brasilino (ibid., p. 182).

O ato de fiar implica o uso de um instrumento denominado roca de fiar. Trata-se de uma roda movida ou pelos pés ou pelas mãos, que movimentam o fuso transformando fibra em tecido. Conforme Durand (2002, p. 322),

Não devemos nos esquecer de que o movimento circular contínuo do fuso é engendrado pelo movimento alternativo e rítmico produzido por um arco ou pelo pedal da roda. A fiandeira que utiliza este instrumento, ‘uma das mais belas máquinas’, é senhora do movimento circular e dos ritmos, tal como a deusa lunar é senhora da lua e das fases. O que importa aqui, mais que o resultado, é o que é fio, tecido e destino, é o fuso que, pelo movimento circular que sugere, vai tornar-se talismã contra o destino.

A arte de fiar remete a um ciclo circular, tal como aqueles pelos quais o homem mede o seu tempo, como é o caso dos ciclos lunares, que funcionam como calendários e dão origem às estações e à contagem dos anos. A esse respeito, devemos considerar que “[...] o círculo, onde

quer que apareça, será sempre símbolo da totalidade temporal e do recomeço” (ibid., p. 323).

A fiandeira, como dominadora dessa arte, faz-se responsável pelo ritmo do trabalho, ou seja, depende dela o progresso do trabalho. É ela quem domina o tempo, o que nos sugere a predição do futuro. É importante lembrar que a própria tripartição relacionada ao número e ao processo de trabalho das fiandeiras tem um caráter temporal, já que remete às três estações consideradas naquela região cultural: primavera, verão e inverno. No sertão mato-grossense, o tempo de fiar equivale ao tempo da extração da poaia que, por sua vez, obedece a uma das duas estações da nossa região: tempo das cheias e tempo das secas.

Na narrativa mato-grossense, a fiandeira Teresa se configura como aquela que domina o instrumento mágico que estabelece o tempo de vida dos seres humanos. O trabalho com as mãos remete ao poder de direção no que se refere ao destino dos personagens. A fiandeira tem em suas mãos o poder de decidir a vida:

Encostado à parede do fundo erguia-se o grosso tear de aroeira banido pelos anos e pelo uso. Era ali, ao pé desse tear, sentada sobre um courinho, que Tereza passava o melhor da sua vida, tecendo redes de algodão, que ela vendia por preços ínfimos (MARIEN, 2008, p. 32).

Ao compararmos as narrativas e personagens, vemos que Penélope não terminou a mortalha. Tecer e destecer é a artimanha para manter o amado vivo, assim como Sherazade, em *Mil e Uma Noites*, que não termina nunca uma história, sempre encaixa uma na outra, o que se torna uma estratégia para manter-se viva. Na obra de Marien, enquanto Teresa tecia a rede, Brasilino estava vivo, na mata, enfrentando os perigos e providenciando a sobrevivência e os recursos financeiros para depois se casar com ela. Mas, no momento em que ela termina a rede, interrompe a ação de tecer, de fiar. Ao terminar, ela, inconscientemente, tece o fim do amado, como as Moiras da Grécia Antiga que, ao cortarem o fio, determinavam o fim de uma vida.

E neste sentido, ao analisar os dois momentos de partida de Brasilino para a mata, percebemos um comportamento diferente por parte da moça. Na primeira vez, não há comoção na despedida dos dois namorados, talvez por estarem na casa da moça ou pelo desejo do próprio autor de demonstrar diferença entre as duas situações. Na segunda partida, os dois não conseguem dormir, passam o tempo juntos, ela chora... Este enfoque dramático sugere a premonição, por parte da fiandeira, de que algo ruim estava por vir. E, se pensarmos no poder dessas mulheres na mitologia antiga, Teresa aparece como conhecedora do destino trágico do amado.

Devemos nos lembrar, no entanto, do caráter unificador ao qual remete o ato de tecer, já que o tecido é produto da junção dos fios. A própria palavra ‘fio’ relaciona-se a imagens usuais de continuidade, de onde resultam expressões como ‘fio de água’, ‘fio do discurso’:

Decerto o tecido, tal como o fio, é antes de mais nada um ligador (*lien*), mas é também ligação tranquilizante, é símbolo de continuidade, sobre-determinado no inconsciente coletivo pela técnica ‘circular’ ou rítmica da sua produção. O tecido é o que se opõe à descontinuidade, ao rasgo e à ruptura. É a trama e o que subentende. Pode-se mesmo encarar uma revalorização completa do ligador com o que ‘junta’ duas partes separadas, o que ‘repara’ um hiato (DURAND, 2002, p. 322).

Enquanto o destino remete à interrupção da vida com a morte, o círculo sugere a continuação, devido à ausência de fim pelo seu formato: “é assim, no seu conjunto, indutora de pensamentos unitários, de fantasias do contínuo e da necessária fusão dos contrários cósmicos” (ibid., p. 323).

Em seu *Dicionário de Mitos Literários*, Brunel (2005, p. 379) faz referência ao ‘fio de desejo’, referindo-se à Ariadne que, apaixonada por Teseu, lhe presenteia com um novelo de linha que o salva no labirinto do Minotauro: “o fio é de desejo, de proteção e de conservação. O que Ariadne, em troca, exige de Teseu é um amor eterno, um vínculo

indestrutível que promova a união de seus dois seres, vínculo tão forte que impedirá essa união”.

Em *Era um Poaieiro*, a peça tecida por Teresa é a rede, que aparece como um elo entre o casal. Enquanto o herói está em sua aventura, ela é o lugar de sonhar com a amada. Depois, no enterro de Brasilino, o presente de Teresa remete à possível eternidade dessa união.

Todos os símbolos da medida e do domínio do tempo vão ter tendência para se desenrolar seguindo o fio do tempo, para ser míticos, e esses mitos serão quase sempre mitos sintéticos que tentam reconciliar a antinomia que o tempo implica: o terror diante do tempo que foge, a angústia diante da ausência e a esperança na realização do tempo, a confiança numa vitória sobre ele (DURAND, 2002, p. 283).

Por fim, a remitologização que Marien faz ao criar Teresa, a partir do mito da Fiandeira, revela-nos aspectos importantes não só da própria personagem, mas também de seu par amoroso, Brasilino, especialmente do seu destino e, por extensão, do destino das matas mato-grossenses.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Alfredo Marien é rica em aspectos míticos e simbólicos. Dentre tantos, privilegiamos neste estudo a presença do arquétipo da Fiandeira, que originou o mito literário de Penélope, para demonstrarmos que a personagem Tereza é produto de uma remitologização. Observamos que o comportamento de Tereza, ao longo da narrativa, concentra-se na longa espera, na ocupação e, sobretudo, na lealdade para com o amado. A focalização nos símbolos ligados à fiandeira, que domina a arte de fiar, deve-se ao fato de esses elementos apontarem para os momentos cruciais da relação entre os dois personagens na narrativa. O fio, por exemplo, é o símbolo da eterna ligação entre o casal, mesmo depois da morte; a arte final, a rede, como elemento

ligado ao destino, funciona, no desfecho, como mortalha, simbolizando o eterno aconchego das mãos de Tereza no corpo do amado, até a dissolução da matéria e consequente reintegração ao grande ventre da Terra Mãe.

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. v. 3. Petrópolis: Vozes, 2001.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CAMPBELL, Joseph. *Mito e transformação*. São Paulo: Ágora, 2008
- CECILIA, Juan Herrero. El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literárias. *Revista de Estudios Franceses Cédille*, Madrid-Espanha, p. 58-76, 2006.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- HOMERO. *Odisséia*. 3. ed. São Paulo: Ars Poética/EdUSP, 2000.
- JUNG, Carl. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- MARIEN, Alfredo. *Era um poaieiro*. Cuiabá: Academia Mato-grossense de Letras/Unemat, 2008.
- MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

RIBEIRO, Maria Goretti. Da literatura aos mitos: a mitopoética na literatura de Lya Luft. *Interdisciplinar*, Salvador, a. 3, v. 7, n. 7, p. 59-79, jul./dez. 2008. (Edição especial.)

SIGANOS, André. *Le Minotaure et son mythe*. Paris-France: Coll. Écriture/ Presses Universitaires de France, 1993.

TURCHI, Maria Zaíra. *Literatura e Antropologia do Imaginário*. Brasília: EdUnB, 2003.

VIANA, Moisés Santos. Mito e linguagem: breve reflexão sobre o discurso. *Acta Scientiarum*. Human and Social Sciences, Maringá, v. 31, n. 1, p. 61-66, 2009.