

***Erenkon do circum-Roraima  
Ou uma poética da repetição***

***Erenkon of circum-Roraima  
Or a poetic of repetition***

Devair Antônio Fiorotti

Universidade Estadual de Roraima (UERR), Pacaraima, Roraima / Brasil

devair.a.fiorotti@gmail.com

**Resumo:** Erenkon são cantos indígenas da região do circum-Roraima. Este trabalho apresenta duas variantes desses cantos: o parixara e o tukui. Essas músicas estão ancoradas em um complexo sistema artístico, que envolve dança, música, instrumentos, coreografia, pintura corporal e a letra dos cantos. A letra dos cantos é aqui o foco central de estudo. A partir delas, ele analisa a repetição presente nesses cantos, principalmente em seu caráter paralelístico. Objetiva, com isso, pensar uma estética da repetição como traço estruturante dessas composições, projetando inseri-las nos estudos contemporâneos de literatura. A metodologia de registro dos cantos ancora-se, principalmente, na História Oral e a análise, nos estudos comparativos e na interdisciplinaridade dos Estudos Culturais. Destaca-se a forte estética da repetição presente nos cantos, inserida em uma estrutura artística particular dos povos do circum-Roraima.

**Palavras-chave:** poética ameríndia; repetição; paralelismo; estética; circum-Roraima.

**Abstract:** Erenkon are indigenous songs from around the Roraima region. This paper presents two variants of these songs: the parixara and the tukui. These songs are anchored in a complex artistic system, which involves dance, music, instruments, choreography, body painting and lyrics. The lyrics are the focus of the analysis developed here; this paper investigates the use of repetition in these songs, especially its parallelistic

nature. This study proposes, therefore, an aesthetics of repetition to be the structural feature of such compositions, and thus it aims at inserting them in the field of contemporary literary studies. The recording methodology is based on Oral History and the analysis of these songs is grounded on comparative, interdisciplinary and Cultural Studies. The vigorous aesthetics of repetition is inherent to a particular artistic structure of the people around the Roraima area.

**Keywords:** Amerindian poetics; repetition; parallelism; aesthetics; circum-Roraima.

Recebido em: 2 de novembro de 2016.

Aprovado em: 8 de março de 2017.

*Desconfiado [o pajé Katura] me pergunta por que quiero llevar su voz conmigo. Le prometo un gran cuchillo. Entonces acepta.*

Koch-Grünberg

Entre os povos do chamado circum-Roraima, região da tríplice fronteira Brasil, Venezuela e Guiana Inglesa, ao redor do Monte Roraima, os indígenas desenvolveram estilos de música variados. Há parixara, tukui, marapá, arereuia, como eu mesmo pude registrar, e outros que, aparentemente, não mais há quem cante, pelo menos até o momento ninguém se propôs a fazê-lo ou disse saber cantá-los durante as interlocuções com o projeto Panton Pia':<sup>1</sup> o maruá, o arebá, o mauarí

---

<sup>1</sup> Panton Pia': projeto iniciado em 2007, primeiro registrou 29 narradores indígenas de 17 comunidades da Terra Indígena (TI) São Marcos. Depois, concluiu em 2014 as entrevistas de mais 10 narradores, de seis comunidades, na TI Raposa Serra do Sol. Os narradores estão assim distribuídos: 27 homens e 12 mulheres, sendo por etnia: 24 macuxi; seis taurepang; seis wapishana; uma indeterminada. Entre esses, merece menção uma etnia cuja tribo enquanto tal não mais existe: uma saporá; e outro que menciona wapixana e sua relação com o nome karapiwa, sinônimo de wapishana ou ainda da mistura de wapixana com macuxi. Na terceira fase, iniciada em 2015, o projeto está registrando e analisando cantos, rezas e superstições de indígenas dessas duas terras. Desde 2007 o projeto é financiado pelo CNPq e vinculado à Universidade Estadual de Roraima (UERR). A metodologia de coleta e trato com as narrativas sustenta-se principalmente na História Oral (ALBERTI, 2004).

(KOCH-GRÜNBERG, 1981, t. I, p. 66) e *kesekeyelemu* (KOCH-GRÜNBERG, 1981, t. III, p. 346). Dos tipos elencados, somente o *marapá* (ou *marakpá*, ou ainda, *sapará*) não foi registrado por Koch-Grünberg em sua visita a Roraima. Além desses, Terêncio Luiz Silva, indígena responsável pela interlocução neste trabalho, elenca dois ritmos de músicas: *ware'pan* e *manau'ã*; contudo, não há, até o momento, nenhum registro desses tipos de música, e mesmo Terêncio Luiz Silva, nosso principal interlocutor, não chegou a conhecê-los (FIOROTTI, 2007). Este trabalho apresenta parte dessa poética musical e se pergunta sobre a repetição, em seu viés principalmente paralelístico, presente nos poemas oriundos desses cantos.

\*

Paul Zumthor (1997, 2001, 2007) atenta para textos poético-literários oriundos da oralidade. Nádia Farage (1997), sobre os índios *wapixana*, diferencia o uso coloquial da linguagem e seu uso retórico, narrativas mítico-históricas, cantos. Neil Whitehead (2002, p. 2) usa o termo *poetic*, ao analisar uma poética oriunda do Canaimé e da violência, pois os significados vindos do Canaimé deveriam ser vistos como uma expressão cultural complexa, envolvendo competências na manipulação dos signos e símbolos. Bruna Franchetto (1989) dirá que formas oriundas da oralidade indígena têm chamado a atenção pelos traços poéticos e musicais bem marcados, articulados com a existência social e no cosmo, exercendo fascínio pela linguagem metafórica e de difícil tradução. Antônio Risério (1993) talvez seja o mais enfático em defender uma poética da oralidade afro e indígena, propondo o termo *poemúsica* para pensar a relação entre canto e seu texto poético.

Em parte diferente, não adoto nenhum novo termo. Vejo nesse aglomeramento de novas terminologias, como também *etnopoesia*, outro problema, já que não resolve a questão central de quem trabalha com textos ameríndios: o fato de um pensador ocidental, a partir de sua linguagem e sua estrutura conceitual e de existir, se voltar para um objeto outro, estranho, que são os textos criativos ameríndios. Risério é o melhor exemplo disso, visto que usa seu invejável conhecimento enciclopédico da cultura ocidental para defender as poéticas extraocidentais. Não há solução para isso, e meu texto é somente uma tentativa de aproximação de uma poética ameríndia. Uso os termos *literatura*, *poema*, *narrativa literária*, para lidar com essas falas estilizadas, ritualizadas, como as

narrativas míticas, históricas (FIOROTTI, 2012, 2014), pois não há diferença na organização do *mythos* (ARISTÓTELES, 1956) dessas narrativas, em relação a aspectos formais ou mesmo temáticos, por exemplo, se comparado com textos tidos como literários (FIOROTTI, 2012). Apesar de nomes distintos (poeticidade do oral; uso retórico, poético, estilizado e ritual; poemúsica, textos criativos; literatura), há nesses usos um reconhecimento Literário (adjetivo em maiúsculo) em textos oriundos da oralidade, textos que estão ao redor, na periferia da periferia de eixos literários etnocêntricos e limitadores.

Os poemas aqui não são, em hipótese alguma, tratados como primitivos ou fruto de povos ingênuos. Já há literatura que desmonta essa crença, como faz Risério (1993) e, principalmente, Jerome Rothenberg (2006). Parixaras são compostos ainda hoje, estão, por exemplo, sendo hibridizados em areruias desde o contato com o branco e sua religião no século XVIII.

\*

Terêncio Luiz Silva, indígena macuxi, pertence à comunidade Ubaru, Terra Indígena Raposa Serra do Sol (RR). Nosso primeiro contato se deu no dia 21 de fevereiro de 2013, em que foi realizada a primeira entrevista. Já nos dias 25 a 27 do mesmo mês estavam sendo gravadas as músicas. Foram gravadas 79 músicas, assim distribuídas: 23 parixaras, 40 tukuis, cinco marapás e 11 areruias.<sup>2</sup> Os cantos foram executados por Terêncio Luiz Silva e Zenita de Lima, em duo, que se identificam como Manaaka e Yauyo. Terêncio Luiz Silva aprendeu-os de forma vária: desde a década de 70, do século passado, ele se interessou pela tradição de *seus povos*. Ele possui registros feitos em K7 da década de 1970. Principalmente, tornou-se alguém interessado pela valorização de sua cultura. Por exemplo, quando perguntado a respeito da coisa mais triste que ele viu em sua vida, diz:

Não, a [coisa] triste mesmo da vida, como dizia, é que eu não queria que acabasse essa vida de indígena. Vamos dizer assim, a tradição indígena, a vida indígena. Que o índio, que hoje a gente tá percebendo, basta chegar em uma

---

<sup>2</sup> Há variação na escrita desse nome, como veremos. Adoto aqui areruia, justamente por aceitar a corruptela não somente no nome, mas na própria estrutura original do cristianismo proposto.

cidade, como aqui, Pacaraima, ou Boa vista, que muitos dos nossos jovens estão se perdendo, estão se perdendo, deixando, se envergonhando do que são. Isso aí deixa a gente muito triste. (FIOROTTI, 2007)

Manaaka e Yauyo.



Foto de Devair Fiorotti, dados do projeto Pantom Pia'

Fica claro na fala a relação densa com a história de seu povo. Segundo Terêncio Luiz Silva, quatro teriam sido as fontes das músicas que ele canta: Bento Luiz, seu pai; Alfredo Giron, da comunidade indígena Manakrü, em Santa Elena de Uairén, Venezuela; avô Luiz, da comunidade indígena Lago Verde, no município do Uiramutã, Roraima; e avô Simplício, da comunidade indígena Santa Isabel, município de Pacaraima, Roraima. Desde os 18 anos de idade, quando saiu da região do Surumu, Terêncio Luiz Silva vive em região bem isolada. Indo para as serras, primeiro morou em Kumaná, na região da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, e depois se mudou para Ubaru, perto de Kumaná, comunidades a caminho do Parque do Monte Roraima. Sem estrada para carro, cada ida ou vinda leva em média dois dias de viagem a pé.

Colson, apoiada em Armellada (COLSON, 1985, 1996, 2009), e Santilli, ao que tudo indica com base em Colson (SANTILLI, 2001), distinguem as comunidades da região em que vive Terêncio Luiz Silva

em Kapón e Pemón. Os primeiros seriam os ingaricó, patamona; os segundos, os kamarakoto, arekuna, taurepang, macuxi. Sérgio Meira (2006) apresenta uma classificação com diferenças, com um grupo maior chamado pemonguiano e, dentro deste, os kapón, macuxi e os pemón, onde estaria o taurepang. Dessas etnias, Terêncio Luiz Silva teve mais contato com os macuxi, taurepang, wapixana, nessa ordem, e os cantos se originam dos dois primeiros. Deve-se considerar, ainda, a possibilidade de esses cantos serem utilizados também por outras etnias, já que o contato entre esses povos foi e é contínuo (HORNBOSTEL, 1981).

\*

O sistema usual de escrita entre os macuxi foi adotado na transcrição, principalmente porque os transcritores, Terêncio Luiz Silva e Tiago Simplício Napoleão, dominavam esse padrão de escrita. Esse sistema não está efetivamente consolidado entre as comunidades da região. O texto dos cantos foi trazido por Terêncio Luiz Silva somente com a frase geradora e sua contribuição da tradução se deu nessa frase. A versão atual em língua materna dos cantos, com todas as repetições, foi estabelecida por mim a partir da audição dos cantos. Principalmente, estabeleci outros objetivos além da mera inclusão da letra: dar movimento (mesmo que mínimo, se comparado à dança com a música); criar imagens que, entre outras coisas, pudessem dialogar com os poemas em português; dar certo movimento aos versos e estrofes. Buscando isso, alguns versos foram colocados minimamente, inclusive, em formato espacial do áudio, seguindo sua partitura, como no “parixara 16”:<sup>3</sup>

ri  
 uya sa nmî uye'nyaripe  
 pî'  
 ri  
 uya sa nmî uye'nyaripe  
 pî'

---

<sup>3</sup> Os cantos, as letras, as traduções e as partituras completos, com um estudo introdutório mais aprofundado sobre eles, encontram-se no Museu do Índio, Rio de Janeiro, sob os cuidados de Bruna Franchetto.

A leitura da frase deve seguir a ordem de surgimento das palavras, levando em consideração a que surgir primeiro da esquerda para a direita. O verso ficaria assim: *uyapí' sarinmî uye 'nyaripe*. Além disso, muitos versos são modificados espacialmente, mas há versos iguais na estrofe, que facilitam a leitura por analogia. Por uma questão estética e estilística, e também por causa do trabalho visual com os cantos, tanto a tradução quanto a letra da música não apresentam uso de pontuação nem de letra maiúscula, com raras exceções para a caixa alta. Ainda, a separação com espaço entre muitas estrofes foi sacrificada em prol da construção de imagens a partir das letras dos cantos.

A tradução feita por mim e o sábio Terêncio resumiu-se em estabelecer o significado das palavras e, dentro do possível, suas funções sintáticas. Posteriormente, quando eu já havia estabelecido os versos e as estrofes dos cantos, como aqui apresentados, foi realizada, primeiro, uma tradução literal dos cantos, todos os versos e estrofes, que foi quase toda descartada para dar lugar ao que é aqui apresentado: principalmente, uma tentativa de estabelecer imagens poéticas condensadas, em poucas palavras, como muitas vezes encontramos nas frases geradoras dos cantos. Buscava uma linguagem como se estivesse diante de haicais, traduzindo e construindo imagens: pois essa construção imagética foi a que sempre se destacou mais, a meu ver, desde o primeiro contato com os cantos.

No texto original dos cantos, em língua indígena, mantive todas as repetições do canto, contudo isso não foi feito na tradução. Busquei, nela, principalmente estabelecer a frase geradora do canto. Tal frase em quase totalidade dos cantos é curta, como um haicai. Nela encontra-se a imagem poética condensada. Essa frase é facilmente identificada nos cantos, pois delas eles nascem. Como ocidentalmente conhecemos, essa frase se identificaria mais com o mote, também conhecido como cabeça, “que funcionava como matriz do poema” (MOISÉS, 1974, p. 514). Moisés (1975, p. 514) diz ainda, ao se referir ao vilancete ou cantigas de vilão, que a matriz é “seguida por um número variável de estrofes [...] em que se desenvolvia a ideia poética inserida no mote”. Ainda hoje o mote é frequentemente usado por poetas, principalmente repentistas.

Contudo, algo se distingue: nos cantos indígenas raramente são acrescentadas outras palavras. Todas as variações giram em torno das palavras presentes no mote, e praticamente na mesma ordem da frase geradora, criando repetições, paralelismos contínuos nas estrofes e

mesmo no canto como um todo. E, além de ser um mote para a letra da música, é um mote para o canto. Muito mais do que variar a letra, varia-se a música dos versos, muitas vezes em improvisações musicais e em intercalamentos de versos e mesmo estrofes. Letra e música tornam-se indissociáveis na composição, e o estabelecimento do texto no papel de antemão é um considerável fracasso, principalmente quando fica recalcada ainda a dança, muito mais difícil de ser representada longe de sua função na comunidade indígena.

\*

O parixara,<sup>4</sup> *pariisara* em macuxi, está relacionado, em geral, à fartura das colheitas, à chegada de uma caçada ou de uma pescaria e a datas comemorativas. Koch-Grünberg (2006, p. 79) diz que o “*parischerá* é a dança dos porcos e de todos os quadrúpedes”. Nos cantos, esses animais são presentes, mas não somente eles. Há referência ainda, por exemplo, a sapos (*kunawa*) e a pássaros (*yei-yei* [ferreiro], *kîrî-kîrî* [periquito]). Quanto à relação da dança com esses animais, já que nas festas dança e música não se separam, poderia ser imitativa. Segundo im Thurn (1883, p. 324), além da dança mais coletiva, em geral em círculo, “occasionally, too, a man and a woman link arms and strut about slowly together, bending their bodies forward and backward, this side and that, very grotesquely. Certain of the dances are imitations of the movements of animals.” Esse aspecto imitativo pode dizer respeito tanto ao parixara quanto ao tukui, mesmo porque im Thurn não se utiliza desses nomes, mas se refere à dança e à música em geral. O nome *pariisara* pode ser relacionado ao radical *pari*, que significa capim atualmente, principalmente um capim conhecido como rabo-de-burro (*Andropogon bicornis*) por causa do formato de sua floração. Tiago Simplício Napoleão, indígena macuxi da comunidade Napoleão, na Raposa Serra do Sol, me disse que esse capim era usado também para enfeitar-se para a dança do parixara, junto com folhas novas de inajá (*Maximiliana maripa*) e buriti (*Mauritia flexuosa*) em geral desfiadas. Mesmo as folhas dessas plantas, após desfiadas, parecem com capim seco. Frequentemente a performance do parixara é acompanhada principalmente de chocalhos.

Já o tukui, ou tukuxi, (como presente em algumas músicas, um uso mais antigo da palavra) significa beija-flor, e são cantos em geral

---

<sup>4</sup> Aqui falarei somente sobre o parixara e o tukui, dos quais analiso exemplos.



relacionados à sabedoria dos pajés, para se fazer intervenções na natureza, como chamar chuva, acalmar trovões e, vale acrescentar, também eram dançados coletivamente. Armellada e Salazar (2007, p. 148; 203) dizem que se formam duas rodas concêntricas, em que o tukui era dançado por fora enquanto o *parichara* por dentro, além de se usar tambor e pitos de taquara. O tukui estaria relacionado à flora, à floração, e sua dança pertenceria principalmente aos guerreiros e pajés. Esses cantos predominam no registro de Terêncio Luis Silva: são 40 de um total de 79. Seus dançarinos usavam, além de saias de fibras (buriti), beija-flores dessecados como ornamentos, ou mesmo outros pássaros. Eles eram usados como adornos para cabeça e/ou enfeitavam um pequeno pau, sendo amarrados em sua ponta. Eram retirados os órgãos internos e deixados para secar, com cinza na parte interna. Diante da presença das religiões fundamentalistas, foi o ritmo mais atacado, pois se relaciona ao pajé e seus conhecimentos. Vários informantes se negaram a falar dele, propondo-se somente a comentar sobre o areruia e o parixara.

Pássaros usados na dança do parixara, principalmente do tukui.



Foto de Devair Fiorotti, dados do projeto Pantan Pia'

Koch-Grünberg diz que o tukui é a dança de todos os pássaros, principalmente beija-flor, e de todos os peixes. Ele narra que as pessoas

usam somente a tanga e estão pintados com motivos artísticos ou simplesmente besuntados com argila branca, no cabelo também, o que dá a muitos uma aparência extremamente selvagem. Em grupo de dois ou de três, parte

deles de braços dados, andam um atrás do outro, dobrando os joelhos, batendo com o pé direito no chão. Os homens acompanham sempre o mesmo som de madeira estridente num curto pedaço de taquara. (KOCH-GRÜNBERG, 2006, p. 78-79).

\*

#### parixara 4

parakamu keweyu xiri-xirimauya  
 parakamu keweyu xiri-xirimauya  
 pinkîimi keweyu xiri-xirimauya  
 pinkîimi keweyu xiri-xirimauya

parakamu keweyu xiri-xirimauya  
 parakamu keweyu xiri-xirimauya  
 pinkîimi keweyu xiri-xirimauya  
 pinkîimi keweyu xiri-xirimauya

waikinmî keweyu xiri-xirimauya  
 waikinmî keweyu xiri-xirimauya  
 pinkîimi keweyu xiri-xirimauya  
 pinkîimi keweyu xiri-xirimauya

[toco chocalho do caititu  
 do caititu  
 toco chocalho da queixada  
 toco chocalho da anta]

Esse parixara tem frase geradora “*parakamu keweyu xiri-xirimauya / pinkîimi keweyu xiri-xirimauya / waikinmî keweyu xiri-xirimauya*”, e as três estrofes são os desdobramentos do canto oferecido por Manaaka e Yauyo. Tanto na frase geradora quanto na execução do canto, a repetição é evidente. Esse processo de repetição e suas possibilidades de deslindamentos serão o foco de análise neste trabalho. A repetição será aqui vista como a palavra mais genérica, um hiperônimo analítico. Ela será sinônimo de desdobramentos possíveis, como o paralelismo e a anáfora, com cuidado de informar que nem toda repetição é uma anáfora, por exemplo, por mais que uma anáfora, a partir da retórica, seja sempre uma repetição. Este trabalho se orientará destacadamente sobre a repetição associada ao paralelismo, ao aspecto sintático.

A repetição é um procedimento básico da língua, relacionada à coesão e à coerência textual (MICHELETTI, 1997; KOCH, 2005). Três seriam os níveis da repetição: fonológico (aliteração e assonâncias), morfológico (morfemas, palavras) e sintático (paralelismos) (MICHELETTI, 1997). Na retórica, a repetição seria uma característica fundamental da linguagem poética, reforçando sua expressividade pelo princípio da recorrência (REYZÁBAL, 1998). A repetição seria bem mais que uma figura de linguagem, pois abarcaria diferentes modalidades estilísticas (MACHESSE; FORRADELA, 2007).

Lausberg (2004) apresenta a repetição como a recolocação de uma oração ou parte de uma frase em um texto. Segundo o autor, “la repetición sirve para encarecer, encarecimiento que as más veces obra mediante los afectos, pero también puede influir intelectualmente. La repetición presupone la igualdad de la palabra repetida” (LAUSBERG, 1967, p. 97). É na igualdade que reside o caráter essencial da repetição; sem alguma espécie de igualdade, a repetição não existe. Logo após, ele separará a repetição de igualdade total e a de igualdade relaxada. Interessa aqui o primeiro caso, em que a igualdade total diz respeito à repetição de palavras isoladas e grupos de palavras. Grupos de palavras são a base da repetição presente nos cantos oriundos do *circum-Roraima*.

A repetição mais evidente do poema acima é a da própria estrofe, repetida na íntegra. E dentro de cada estrofe, repetem-se o primeiro e o terceiro versos. Contudo, há ainda uma repetição mais enfática: *pinkîimi keweyu xiri-xirimauya* surge seis vezes, além de essa estrutura aparecer em todas as estrofes. *Parakamu keweyu xiri-xirimauya* surge quatro vezes e *waikinmî keweyu xiri-xirimauya*, duas vezes. Quanto à organização dos versos: eles são assindéticos, não se conectam por meio de conjunções e esse aspecto predomina em todos os cantos registrados. Já adianto algo que é essencial: esse processo organizacional é significativo e, por si só, gera significado estético (LEVIN, 1975).

Para Zumthor (1997, p. 241), o traço constante “e talvez universalmente definidor” da poesia oral seria a repetição ou o paralelismo, apesar de não ser exclusividade da poesia oral; características intimamente ligadas às canções de dança. Duas coisas chamam a atenção nesse primeiro momento: o articulador “ou” e a relação da repetição e do paralelismo com as canções de dança. Zumthor (1997, p. 154) parece com isso também dialogar com outro momento: “A repetição se submete à regularidade do paralelismo”, diz ele. Para este trabalho,

qualquer paralelismo é uma repetição. Os termos repetição e paralelismo são hiperônimos em relação a termos como anáfora, catáfora. Uma anáfora é uma espécie de paralelismo e uma repetição. Esse aspecto é identificado também no texto de Finnegan (1977, p. 131): “Repetition – whether as parallelism, or in phrases called ‘formulae’ – has great literary and aesthetic effect.” Logo, a repetição é muitas vezes uma forma de paralelismo, ela se apresenta neste e em outros formatos. Quanto à afirmativa de Zumthor sobre esses tropos estarem relacionados às canções de dança, aqui isso é fundamental, pois é da relação íntima dos cantos indígenas em análise com a dança e a música que há o texto: não é possível dissociá-los, pelo menos os parixaras, tukuis, areruyas e marapás. Lausberg (1967, §266) dirá ainda que a repetição de um verso inteiro seria um tipo de anáfora. Destaco que essa forma paralelística é predominante nos poemas indígenas em análise.

Se o ritmo é bem marcado nos cantos, seja pelo tambor, seja pelos chocalhos, seja pela batida dos pés no chão, a recorrência de palavras, de versos e mesmo de estrofes está intimamente ligada a esse ritmo. Zumthor (1997, p. 154) dirá que “o ritmo resultante da recorrência se marca em todos os níveis da linguagem.” Eu acrescentaria, em relação aos cantos indígenas em análise, que o ritmo resultante da repetição, da recorrência, constitui/é parte integrante de toda sua estrutura, tanto da dança quanto dos instrumentos musicais. A recorrência pertenceria a diversos tipos de composição, como a litania, por exemplo (ZUMTHOR, 1997, p. 154). Aliás, pela definição de Zumthor, a estrutura da litania se aproximaria dos cantos indígenas em análise: “a litania: repetição indefinida de uma mesma estrutura, sintática e parcialmente lexical, algumas palavras se modificando a cada repetição, de modo a marcar uma progressão por deslizamento e deslocação” (ZUMTHOR, 1997, p. 150). Vemos nos cantos justamente isto: uma repetição de mesma estrutura sintática e parcialmente lexical (algumas palavras mudam), criando uma progressão poética (com enredo reduzido), um deslizamento de uma palavra, de um verso ao outro.

Diz Maiakóvski (1991, p. 41): “o ritmo pode ser produzido tanto pelo barulho repetido do mar quanto pela criada que faz bater a porta.” Destaca com isso a repetição de um som como base para organização do ritmo. Mais adiante, ele afirma que “o ritmo é a força essencial, a energia essencial, do verso” (MAIAKÓVSKI, 1991, p. 42). A principal verdade implícita na fala de Maiakóvski é que não há ritmo sem

repetição, impossível haver ritmo com a execução de uma única batida no tambor, somente se eu o buscar na reverberação do som. Num poema monossilábico, como o de Rodrigo Mebs (2011), que se constitui na palavra “só” dentro de um quadrado, ocorre o mesmo. Esse poema é a negação do ritmo, há nele somente uma única batida no tambor e sua reverberação, e essa negação é o próprio ser do poema que o torna denso e cheio de significados: a solidão e sua prisão.

A repetição estabelece e intensifica o ritmo poético, criando um jogo de comunicação com a música e com a dança, das quais a letra faz parte. Reforçando, os paralelismos, as repetições são produtores de efeitos rítmicos (ZUMTHOR, 1997). Essas categorias de análise originam-se principalmente da retórica e com uso frequente, por exemplo, na exegese do texto bíblico. Para esse trabalho, paralelismo é uma típica divisão textual em linha e versos balanceados, podendo estar ligada por correspondências sobrepostas em três níveis: semântico, de estrutura sintática e de número de palavras e/ou acentos e/ou sílabas (POLAK, 2002, p. 16),<sup>5</sup> sendo que aqui o nível sintático está em evidência. Contudo, o paralelismo assume formas mais complexas, com sensíveis nuances. Adele Berlin (1992) apresenta de maneira qualificada essas possibilidades, a partir do texto bíblico. Porém, por imposição dos próprios poemas em análise, em verso, com repetições bem demarcadas e quase exclusivamente sintáticas, não entrarei nesse tipo de análise.

As estrofes do poema trazem uma estrutura de repetição coordenada. Isso favorece o surgimento do paralelismo bem marcado, principalmente porque o poema surge de uma frase geradora formada por três orações coordenadas assindéticas: “*parakamu keweyu xiri-xirimauya/ pinkîimi keweyu xiri-xirimauya/ waikinmî keweyu xiri-xirimauya*”. Na coordenação e na repetição dos versos, mesmo quando varia *parakamu, pinkîimi, waikinmî*, não há mudança na métrica (isométricos).

Mais que isso, o paralelismo está presente no ritmo imposto pelo tambor, pelos chocalhos nos registros. Se parece muito abstrato a partir da audição da música, visualizando a partitura isso fica mais claro:

---

<sup>5</sup> “Parallelism is defined as the typical division textual unit into lines (sticks) and balanced cola (half-sticks), linked by overlapping correspondences on three constitutive planes, namely, (1) semantics, (2) syntactic structure, (3) the number of words and/or accents and/or syllables (isometry).” (POLAK, 2002, p. 16).

## PARIXARA 4

Autores: Povos indígenas do circun-Roraima

Intérpretes: Manaaka e Yauyo

Transcrição/Edição: Jucicleide Pereira e

Mozart Mendsan

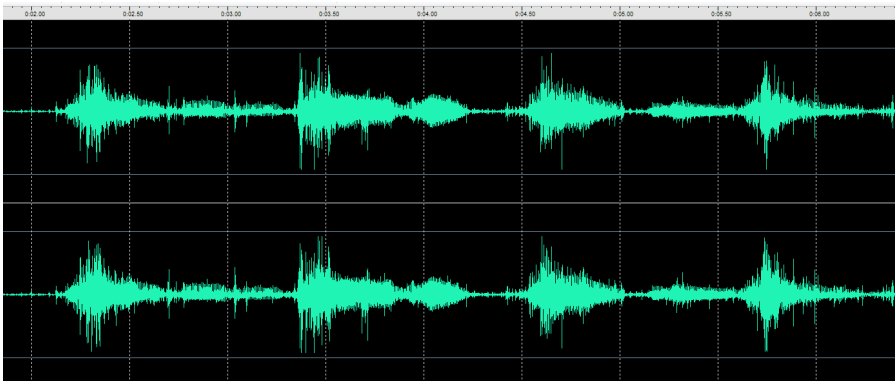
$\text{♩} = 100$

Voz (F)

Voz (M)

Chocalho

O primeiro som emitido pelo chocalho “” é seguido por uma sequência idêntica paralela de significante na partitura, mas que na realidade seria somente parecida, pois sempre há variações no áudio do som do chocalho, em evidência, como é possível identificar no anagrama digital estéreo dos quatro compassos da partitura.



Ainda o paralelismo está presente na própria dança do parixara, por exemplo: um indígena ao lado do outro, formando um círculo, dançando como numa brincadeira de roda, principalmente levando um pé à frente e retornando-o, de forma conjunta.

Dança do parixara. Comunidade da Tabalascada, Cantá, Roraima.



Foto de Jorge Macedo

Primeiramente, há uma repetição anafórica do verso inteiro “*parakamu keweyu xiri-xirimauya*”; depois, ele tem um tipo especial de repetição, que Lausberg (1967, §633) chama de “complexio”, isto é, a repetição da palavra no meio (início ou meio: anáfora, § 629) e no final de cada verso (epífora, § 631): *keweyu xiri-xirimauya. Keweyu*, ao centro, nomeia o objeto, o chocalho, e *xiri-xirimauya*, o ato de tocá-lo, ambos aparecem em 12 versos do poema (essa estrutura se repete nas estrofes). Muito mais do que estar em jogo de quê é feito o chocalho, o próprio chocalho é o centro das atenções, pois ele é o principal instrumento do parixara, como dirá Terêncio Luiz Silva, inclusive utilizando só o chocalho no registro dos 23 parixaras gravados pelo projeto Pantom Pia’.

Kewei é um nome genérico para chocalho, podendo ser também a semente usada para confeccionar o chocalho, da árvore kewei (kevei no dicionário Pemón de Armellada e Salazar, 2007). Ainda kewei pode se referir a uma vara de madeira resistente, como pau-pereira (*Platycyamus regnellii*), em que são amarradas sementes, ou conchas de ostras (como já vi, comuns em lagos e riachos do lavrado roraimense) e unhas de animais, todos na parte superior. No caso do poema em análise, podem estar amarradas unhas do *parakamu*, *pinkîimi* e *waikinmî* na confecção do kewei. Koch-Grünberg (2006, p. 78-79) menciona cascos de veados,

acrescentando “metades de partes de frutos”. É tocado batendo a haste inferior no chão. E também já vi vários instrumentos e mesmo adornos para o corpo usando a semente aguáí (*Chrysophyllum marginatum*) na região.

Um outro parixara diz sobre o chocalho:

**parixara 13**

kewei yari’ku atariku’ka yanunmîkî wîrisi  
 kewei yari’ku atariku’ka yanunmîkî wîrisi  
 ukeweyu yari’ku atariku’ka yanunmîkî wîrisi  
 ukeweyu yari’ku atariku’ka yanunmîkî wîrisi

kewei yari’ku atariku’ka yanunmîkî wîrisi  
 kewei yari’ku atariku’ka yanunmîkî wîrisi  
 ukeweyu yari’ku atariku’ka yanunmîkî wîrisi  
 ukeweyu yari’ku atariku’ka yanunmîkî wîrisi

[recolhe a flor do kewei que caiu minha irmã  
 recolhe a flor do meu chocalho que caiu minha irmã  
 recolhe minha irmã]

As repetições paralelísticas, primeiro de toda primeira estrofe, depois, do primeiro e terceiros versos nas estrofes, são evidentes. Além disso, receberia mesma identificação quanto ao tipo de paralelismo empregado: repetição na íntegra do primeiro verso, depois, uma mudança no terceiro verso, havendo ainda uma repetição paralelística de toda a estrofe. Assim, nesse poema, praticamente toda a estrutura se repete, variando somente *kewei* para *ukeweyu*. Funcionam, muitas vezes, como uma espécie de mantra, essas canções, pois são repetidas por vários minutos durante a dança, apesar de a frase geradora ser curta e os cantores, nesse caso, terem estabelecido duas estrofes. Essa repetição paralelística da frase geradora, tão frequente nos cantos, que algumas vezes é modificada pelo cantor, gera outro âmbito de poeticidade: *uma poética da repetição*. Repetição essa que não conseguimos efetivamente recuperar, pois está intimamente ligada à música e à dança. O cantor ao repetir a letra necessariamente não repete a música: ele modifica e estabelece novas nuances poéticas relacionadas principalmente ao som e, também, ao movimento. Nas gravações, por vezes, apesar de um ambiente artificial (microfones, cabos, mesas de som etc.), mesmo com



os cantores sentados na maioria das vezes, é possível ouvir os pés deles fazendo os movimentos da dança. Reforçando isso, Armellada e Salazar (2007) descrevem o *parichara*, *tukui*, *areruia* e *marakpa*, todos como danças, nem se referindo à música.

De maneira metassocial, referindo-se à própria movimentação da dança, a música pede que as partes dos instrumentos que estão se despreendendo do *kewei*, objetos prendidos na vara e nos *chocalhos*, sejam recolhidos. *Parixara*, *tukui*, *marapá*, *arereuia*, antes de qualquer coisa, são ritmos intimamente ligados à dança, pertencem principalmente ao ambiente da festa. Se hoje eles foram gravados de forma diversa, sem a festa e a dança, essa não é a realidade de seu uso social, uso praticamente inexistente entre os indígenas envolvidos na interlocução.

O poema acima e a totalidade dos outros registrados por mim são paralelísticos, sustentam-se principalmente sobre esse tipo de repetição. A estrutura se repete criando nuances de significado, principalmente a partir da música, da interpretação. Ruth Finnegan (1977) apresenta o paralelismo como importante característica da poesia oral, podendo desempenhar um papel sintático, semântico. Acrescento que, obrigatoriamente, o paralelismo nos cantos tem um papel semântico, pois surge significado criado pela estrutura significante paralelística. Essa estrutura poética, estética cria um efeito, afeta o leitor, afeta os envolvidos com a dança.

Finnegan diz que

many forms of oral poetry make use to some degree of the same principle of parallelism in consecutive stanzas, a literary device which can build up successive layers of insight and meaning around the central theme and manifest a unity as well as an opportunity for development in the poem itself. (FINNEGAN, 1977, p. 105)

E acrescenta que “The principle of parallelism is often used in music, where it gives scope both for unity and for variation” (FINNEGAN, 1977, p. 106). Essa fala dialoga com os cantos do *circum-Roraima*, pois os poemas aqui em análise pertencem à música, pertencem à dança de forma integrada. Finnegan diz ainda da importância da estrutura paratática justaposta para os textos poéticos oriundos da oralidade. Esse critério ocorre em todos os 79 poemas do registro feito por mim. Como destaca a autora: “parallelism seems at first sight a more useful criterion” (FINNEGAN, 1977, p. 106). Já Jakobson destaca a importância

do paralelismo para a poesia e mesmo para o cinema. Citando Hopkins, afirma que não se conhece ainda bem o papel desempenhado pelo paralelismo na poesia e que, quando apontado na poesia, esse papel surpreenderá a todos (JAKOBSON, 2004).

O paralelismo não é uma exclusividade da poesia oral, nem tampouco o “paralelismo não deixa de se mostrar presente em áreas tão diversas como a dança, a música, o cinema e mesmo na própria dinâmica transformacional dos mitos [...]” (CESARINO, 2006). Além dessa presença, está ligado a outras artes, como a arquitetura, por exemplo. Dos templos gregos, como o de Zeus Olímpico com suas pilastras monumentais paralelas, à arquitetura moderna de Niemeyer, o paralelismo está presente. O Palácio Nereu Ramos, de Niemeyer, que abriga o Congresso Nacional Brasileiro, é um exemplo: duas torres paralelas, com duas semiesferas: uma com o que seria a base do corte para cima, outra com a base para baixo. Se o paralelismo das torres é mais fácil de ser identificado, as semiesferas exigem um trabalho interpretativo diferenciado, um esforço semiótico maior: o leitor deve pô-las em movimento como identificadas, mas localizadas de forma inversa; principalmente, deve lembrar que a junção das circunferências remete a outra forma, no caso do palácio, imperfeita, a de um círculo. Não custa lembrar que não há paralelismo em uma única torre, em uma única palavra, em uma única batida de tambor, por exemplo.

Cesarino (2006) e Franchetto (1989) tratam especificamente do paralelismo em textos orais ameríndios e relacionam tal figura de linguagem às artes verbais desses povos. Franchetto apresenta aspectos verbais da arte *kuikúro*, da fala cantada. Quanto mais “cantada”, ela seria meio de celebração da identidade *kuikúro*. Principalmente, Franchetto identifica e analisa o paralelismo como marca estilística dessas falas ritualizadas. O paralelismo e suas formas de atuação apresentam-se como característica que embeleza e fortalece poeticamente tais falas. Em outro texto, Franchetto (2004) defenderá que, “se olharmos com maior atenção às repetições, é nelas que descobrimos **o princípio da poética** [negrito no original]”, *akinhá*, da arte de contar histórias *kuikúro* em sentido amplo. Defende que na tradução se opte pelo verso e manutenção dessas repetições (FRANCHETTO, 2004).

Cesarino (2006), principalmente após apontamentos sobre a obra de Jakobson a respeito do paralelismo, diz que “Artes verbais ameríndias – em especial as relacionadas ao xamanismo – em muito utilizam tal

princípio: cada linha nada mais é do que fragmento de uma imagem maior em que vemos a pessoa do cantador se deslocar por posições outras do cosmos”. Destaca o caráter reiterativo por meio do paralelismo dos cantos xamânicos. E afirma que

Os fenômenos de sobreposição e repetição muito nos dizem de personificações e replicações, isto é, de pessoas paralelas a si mesmas entre seus duplos e corpos, de imagens e padrões duplicados que são eles próprios duplos, de cantos que são modos de ação sobre outros duplos partidos de seus corpos. (CESARINO, 2006, p. 126)

Com relação aos cantos do circum-Roraima, é possível afirmar diferença significativa entre o paralelismo apontado por Cesarino e o de Franchetto. A performance improvisativa do cantor é bem mais monitorada, pois os cantos já são preexistentes e estão relacionados à dança comunitária. Em geral, os participantes já conhecem os cantos, pelo menos aqueles que registrei, apesar de Terêncio ter modificado vários cantos, pois, segundo ele, assim ficariam melhor. Essa diferença fica mais clara quando comparada com as traduções disponibilizadas na tese de doutorado de Cesarino (2008), *Oniska*, sobre os Marubo. O processo de desdobramentos, numa espécie de narrativa versificada, praticamente não existe nos cantos dos povos do circum-Roraima em análise, como (CESARINO, 2008, p. 124-125):

- |     |                          |                         |
|-----|--------------------------|-------------------------|
| 1.  | <i>vari oni nãko</i>     | néctar de cipó-sol      |
|     | <i>nãko osōatōsho</i>    | do néctar colocado      |
|     | <i>yoe shovivãi</i>      | espíritos se formam     |
|     | <i>yove mai matoke</i>   | & na terra-espírito     |
| 5.  | <i>shokoi voiya</i>      | juntos vão viver        |
|     | <i>kevitivo vanayai</i>  | sabidos e loquazes      |
|     | <i>shokoi voiya</i>      | juntos vão viver        |
|     | <i>ene oni nãko</i>      | néctar de cipó-líquido  |
|     | <i>nãko osōatōsho</i>    | do néctar colocado      |
| 10. | <i>yoe shovivãi</i>      | espíritos se formam     |
|     | <i>shokoi voiya</i>      | & juntos vão viver      |
|     | <i>yove oni chinãyai</i> | cipó-espírito pensante  |
|     | <i>shokoi voiya</i>      | juntos vão viver        |
|     | <i>atō chinã vanayai</i> | com suas falas pensadas |

- |     |                          |                            |
|-----|--------------------------|----------------------------|
| 15. | <i>shokoi voiya</i>      | juntos vão viver           |
|     | <i>kevitivo vanayai</i>  | sabidos e loquazes         |
|     | <i>shokoi voiya</i>      | juntos vão viver [...]     |
|     | <i>kana oni nãko</i>     | néctar de cipó-arara       |
|     | <i>nãko osōatōsho</i>    | do néctar colocado         |
| 20. | <i>yoe shovivãi</i>      | espíritos se formam        |
|     | <i>yove mai matoke</i>   | & na terra-espírito        |
|     | <i>shokoi voiya</i>      | juntos vão viver           |
|     | <i>neri veso oanimai</i> | para cá não se voltam      |
|     | <i>shokoi voiya</i>      | juntos vão viver           |
| 25. | <i>yove oni nãko</i>     | néctar de cipó-espírito    |
|     | <i>nãko osōatōsho</i>    | do néctar colocado         |
|     | <i>yoe shovivãi</i>      | espíritos se formam        |
|     | <i>yove mai matoke</i>   | & na Terra-Espírito        |
|     | <i>shokoi voiya</i>      | juntos vão viver           |
| 30. | <i>atō yove chinãyai</i> | com seus pensares-espírito |
|     | <i>pacha oni nãko</i>    | néctar de cipó-claro       |
|     | <i>nãko osōatōsho</i>    | do néctar colocado         |
|     | <i>yoe shovivãi</i>      | espíritos se formam        |
|     | <i>yove mai matoke</i>   | & na terra-espírito        |
| 35. | <i>shokoi voiya</i>      | juntos vão viver           |
|     | <i>kevitivo vanayai</i>  | sabidos e loquazes         |
|     | <i>shokoi voiya</i>      | juntos vão viver [...]     |

O canto acima do pajé Cherōpapa é recheado de repetições paralelísticas, contudo, há um desdobramento, com certo desenvolvimento de um enredo no canto. Esse aspecto será bem evidente nas outras traduções propostas por Cesarino, tanto em *Oniska* quanto no livro *Quando a terra deixou de falar*, também de cantos Marubo (2013), entretanto, é um aspecto praticamente inexistente nos cantos do circun-Roraima, que se desdobra exclusivamente da frase geradora, que raramente excede a três versos, sem fugir das palavras presentes nessa frase. O “parixara 21”, com sua bela imagem, tem frase geradora *imantí pî pona’/ maroko watarikuma*. A repetição paralelística proposta pelos cantores é:

pî  
i   tî pona  
man           a  
    imantî pî pona'  
maroko watarikuma  
maroko watarikuma  
maroko watarikuma  
maroko watarikuma

                  pî  
i   tî pona  
man           a  
    imantî pî pona'  
maroko watarikuma  
maroko watarikuma  
maroko watarikuma  
maroko watarikuma

                  pî  
i   tî pona  
man           a  
    imantî pî pona'  
maroko watarikuma  
maroko watarikuma  
maroko watarikuma  
maroko watarikuma

                  pî  
i   tî pona  
man           a  
    imantî pî pona'  
maroko watarikuma  
maroko watarikuma  
maroko watarikuma  
maroko watarikuma

[lá na subida da cachoeira  
os peixes se enfeitam]

Não há variação de uma estrofe para outra, elas são idênticas. Ainda, *imantî pî pona'* se repete uma vez, e *maroko watarikuma* se

repete quatro vezes dentro de cada estrofe, sendo que a estrofe completa repete-se quatro vezes. Nesse processo prevalece o efeito estético gerado pela repetição, que destaca a frase geradora. Frase poética, dos peixes se enfeitando, se arrumando para a festa. Canto que se relaciona com uma fala de Koch-Grünberg (2006, p. 105), ao referir-se a uma cachoeira na região da Gran Sabana, na Venezuela, em 1911: “Os índios chamam essa catarata de Moró-melú, ‘catarata do peixe’, pois, segundo sua lenda, durante a cheia os peixes se reúnem aqui para realizar seus bailes.”

O “tukui 12” apresenta três variações distintas. Primeiro *tewenasen tukuxi* sai da frase geradora para se desdobrar em uma espécie de refrão, sendo repetido quatro vezes (dois últimos versos das duas primeiras estrofes); depois, as estrofes não seguem a mesma estrutura inicial (a terceira e quarta estrofes têm seis versos); e no final repete-se a frase geradora *tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi*, que nesse poema é de um verso.

tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi  
 tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi  
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi  
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi

tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi  
 tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi  
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi  
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi

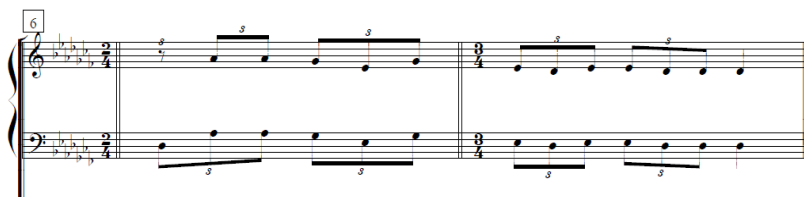
tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi  
 tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi  
 tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi  
 tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi  
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi  
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi

tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi  
 tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi  
 tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi  
 tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi  
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi  
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi

pîrî  
                                                          tewe  sen  
 tiwî  i  tarîyai                  na  tukuxi  
                                          mo  
 [tukuxi  
 no boqueirão da montanha  
                           passeia o beija-flor  
 tukuxi]

O poema cria uma imagem sucinta; imagem que se repete paralelamente, com idêntica estrutura sintática dos versos, e mesmo das estrofes, ampliada somente na terceira e quarta estrofes: o beija-flor, tukuxi, passeia no boqueirão. A repetição destaca, enfatiza a imagem da frase geradora, principalmente o *tewenasen tukuxi*, o passeio do beija-flor, seu ir e vir contínuo na grota, na quebrada entre montanhas (com uma cachoeira, como muitas vezes é relacionada com a palavra boqueirão). Ainda, tukuxi é palavra que deu origem à própria dança, dançar o tukui, é cantar, é dançar a dança dos beija-flores. O poema é formado por duas estrofes de quatro versos; duas de seis versos e a repetição da frase geradora ao final, de um verso, horizontalmente assim distribuídos: 1122 1122 111122 111122 1.

O recorte abaixo da partitura musical desse canto demonstra como, apesar de a letra ser idêntica, na repetição de *tewenasen tukuxi*, nos dois últimos versos das quatro primeiras estrofes, a musicalidade não o é. A música do verso se repete, mas dentro do verso, *tewenasen tukuxi* é cantado de modo diverso.



Destaco com isso não só a repetição da letra (as seis primeiras notas da clave de sol representam o primeiro *tewenasen tukuxi*; as outras seis notas, o segundo *tewenasen tukuxi*), mas a necessidade de não deixarmos de mão a origem dessas letras, sua relação essencial com a música e mesmo com a dança.

Finnegan (1977, p. 131-132) dirá que a repetição muitas vezes se apresenta como parte da natureza primeva dos homens originários e que o significado da repetição nesses textos não é claro. Isso saltou aos olhos quando me aproximei dos cantos oriundos do circum-Roraima. A repetição destaca-se, em estruturas paralelísticas, criando um efeito estético não muito claro. Tenho dificuldade em definir esse efeito, em traduzi-lo em palavras, principalmente porque sou um estrangeiro. Mas, com ele, a frase geradora é intensificada e essa intensificação deve ser pensada junto com a dança, junto com a música. Esses poemas são originados e integrantes dessa complexa estrutura estética.

Os poemas apresentam forte isometria, que influencia diretamente no ritmo, principalmente pela repetição predominantemente idêntica. Tinianov (1972, p. 108) dirá que quanto mais perto estão as repetições, tanto mais clara é sua função rítmica. E mais, que a repetição de um só som estrutura menos o discurso do que a repetição de grupos de sons, dizendo que “es de gran importancia desde el punto de vista semántico qué tipo de grupos se repiten”, acrescentando ainda que a variedade e monotonia acústica ou articulatória das repetições determina também a coloração da poesia (TINIANOV, 1972, p. 109). Penso que é um caminho para pensar a repetição, essa relação dela com o ritmo. A partir disso, ela contribui na coloração, naquilo que mais o identifica enquanto tal, na sua especificidade.

Gilles Deleuze (1988, p. 23) diz que a repetição relaciona-se a uma semelhança extrema ou a uma equivalência perfeita, “mas passar gradativamente de uma coisa a outra não impede que haja diferença de natureza entre as duas coisas.” Por mais que pareçam idênticos, versos postos em paralelismo, *a priori* idênticos, se ressignificam a cada novo acionamento. Na voz do cantor isso é mais evidente, mas também no estabelecimento do texto poético, pois a repetição em si estabelece-se como um significante possibilitador de significados, gera novos efeitos de significados principalmente relacionados ao ritmo e à intensificação, à ressignificação do efeito da frase geradora.

Deleuze vai além e relaciona a repetição a uma transgressão. “Sob todos aspectos, a repetição é uma transgressão” e estaria relacionada a uma “realidade mais profunda e mais artística” (DELEUZE, 1988, p. 25), para mais adiante relacionar a repetição à liberdade, uma tarefa de liberdade (DELEUZE, 1988, p. 28). Em diálogo com Deleuze, a repetição dos cantos indígenas do circum-Roraima, a meu ver, está intimamente



ligada à transgressão, à liberdade, à festa com dança, música e muito consumo de *pawari*, bebida alcoólica feita principalmente de mandioca, como tanto destacou im Thurn (1883, p. 329): *Pawari feasts*, nomeou ele (ver também KOCH-GRÜNBERG, 2006). O consumo de *paiwa* era em excesso, se aproximando bastante da descrita por Viveiros de Castro entre os tupinambás, em “O mármore e a murta” (2011). Everard im Thurn (1883, p. 323-325) diz que o *paiwa* era feito em canoas e servido abundantemente, “the actual quantity of liquor consumed by each individual is tremendous”, numa festa de dias.

A dança, a música, a poesia e sua constituição pela repetição promovida na festa estão relacionadas a esse ambiente transgressor, para o ponto de vista ocidental. Transgressor pois era excessivo no tempo (dias de festa), na quantidade de consumo de álcool e principalmente por permitir uma liberdade de expressão intercomunitária interligada pela arte. A repetição dos cantos está ligada a esse ambiente em que se concretizava a expressão artística, ousou dizer, mais completa entre os indígenas do circum-Roraima, pois envolvia dança, música e poesia.

## Referências

ALBERTI, V. *Manual de história oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Guimarães & C.<sup>a</sup> Editores, 1956.

ARMELLADA, C. de. *Cuentos y no cuentos: pantón, pantón neke-ré*. Caracas: Universidad Católica Andrés Blanco, 1988.

ARMELLADA, C. de; SALAZAR, M. G. *Diccionario pemón: pemón-castellano/castellano-pemón*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello e Hermanos Capuchinos, 2007.

BERLIN, A. Parallelism. In: FREEDMAN, D. N. (Ed.). *The Anchor Yale Bible Dictionary*. v. 5. New York: Doubleday, 1992. p. 154-162.

CESARINO, P. N. *Oniska: a poética da morte e do mundo entre os Marubo da Amazônia ocidental*. 2008. 469 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

CESARINO, P. N. *Quando a terra deixou de falar: cantos da mitologia marubo*. São Paulo: Editora 34, 2013.

CESARINO, P. N. De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 105-134, abr. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v12n1/a04v12n1.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

COLSON, A. B. Routes of Knowledge: an Aspect of Regional Integration in the circum-Roraima Area of the Guiana Highland. *Antropológica*, Venezuela, v. 63-64, p. 103-149, 1985.

COLSON, A. B. Naming. Identity and Structure: the Pemon. *Antropológica*, Venezuela, tomo LIII, n. 111-112, p. 35-144, 2009.

COLSON, A. B. The Spatial Component in the Political Structure of the Carib Speakers of the Guiana Highland's: Kapon and Pemon. *Antropológica*, Venezuela, n. 59-62, p. 73-124, 1996.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FARAGE, N. *As flores da fala: práticas discursivas entre os wapishana*. 1997. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

FINNEGAN, R. *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. London; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1977.

FIOROTTI, D. A. *Panton pia'*. Projeto de pesquisa. Boa Vista: UERR-CNPq, 2007.

FIOROTTI, D. A. Do Timbó ao timbó ou o que eu não sei, eu invento. *Aletria: Revista e estudos literários*, Belo Horizonte, v. 22, n. 3, p. 239-252, 2012.

FIOROTTI, D. A. Macunaima e Xicô: deslocamentos semântico-mitológicos na narrativa de Clemente Flores. In: VOLOBUEF, K. *et al.* (Org.). *Tradução, cultura e memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

FRANCHETTO, B. Forma e significado na poética oral kuikúro. *Ameríndia*, Fortaleza, n. 14, 1989. Disponível em: <[http://www.vjf.cnrs.fr/sedy/amerindia/articles/pdf/A\\_14\\_03.pdf](http://www.vjf.cnrs.fr/sedy/amerindia/articles/pdf/A_14_03.pdf)>. Acesso em: 12 dez. 2015.

FRANCHETTO, B. A arte da palavra. *Cadernos de educação escolar indígena*, Cáceres, v. 2, 2004. Disponível em: <<http://indigena.unemat.br/index.php/publicacoes/series-periodicos/cadernos-2>>. Acesso em: 12 abril 2016.

JAKOBSON, R. 2004. *Linguística, poética e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HORNBOSTEL, E. M. von. La música de los makushi, taulipang y yekuana. In: KOCH-GRÜNBERG, T. *Del Roraima al Orinoco*. Tomo III. Caracas: Ernesto Armitano, 1981.

KOCH, I. G. V. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 2005.

KOCH-GRÜNBERG, T. *Do Roraima ao Orinoco*. v. I. Tradução de Cristina Camargo Alberts-Franco. São Paulo: Unesp/Instituto Martius-Staden, 2006.

KOCH-GRÜNBERG, T. *Del Roraima al Orinoco*. Tomo I, II e II. Tradução de Federica de Ritter. Caracas: Ernesto Armitano, 1981.

LAUSBERG, H. *Manual de retórica literária*. Tomo II. Tradução de José Peres Riesgo. Madrid: Gredos, 1967.

LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literaria*. Tradução de Mariano Marín Casero. Madrid: Gredos, 1975.

LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. Tradução de Rosaldo Fernandes. Lisboa: Galouste Gulbenkian, 2004.

LEVIN, S. R. *Estruturas linguísticas em poesia*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1975.

MACHESSE, A.; FORRADELA, J. *Diccionario de retórica, crítica y terminologia literaria*. Barcelona: Ariel, 2007.

MAIAKÓVSKI, V. *Poética: como fazer versos*. Tradução de Antônio Landeira e Maria Manuel Ferreira. São Paulo: Global, 1991.

MEBS, R. *Por amor ou por vício*. Belo Horizonte: Anone Livros, 2011.

MEIRA, S. A família linguística Caribe (Karíb). *Revista de estudos e pesquisas*, Brasília, v. 3, n. 1-2, p. 157-174, 2006.

MICHELETTI, G. Repetição e significado poético (o desdobramento como fator constitutivo na poesia de F. Gullar). *Filologia e linguística portuguesa*, São Paulo, n. 1, p. 151-164, 1997.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

POLAK, F. A. Poetic Style and Parallelism in the Creation Account. In: REVENTLOW, H. G.; HOFFMAN, Y. *Creation in Jewish and Christian Tradition*. London: Sheffield Academic Press, 2002.

REYZÁBAL, M. V. *Diccionario de terminos literarios II*. Madrid: Acento Editorial, 1998.

RISÉRIO, A. *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ROTHENBERG, J. *Etnopoesia no milênio*. Tradução de Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

SANTILLI, P. *Pemongong Patá: território macuxi, rotas de conflito*. São Paulo: Unesp, 2001.

TINIANOV, I. *El problema de la lengua poetica*. Tradução de Ana Luisa Poljak. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.

THURN, E. F. im. *Among the Indians of Guiana*. London: Kegan, 1883.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WITEHEAD, N. L. *Dark Shamans: Kanaimà and the Poetics of Violent Death*. Durham; London: Duke University Press, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822384304>

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. Tradução de Amália Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.