

ERENKON, A LITERATURA E OS HAICAIS

Devair Antônio Fiorotti*
Jociane Gomes de Oliveira**

RESUMO: Este estudo, primeiramente, apresenta os *erenkon*, cantos dos índios macuxi e taurepang, de Roraima, Brasil, cantados por Manaaka e Yauyo, Terêncio Luiz Silva e Zenita de Lima, respectivamente. Ele, um índio macuxi; e ela, uma wapixana. Posteriormente, discute aspectos relativos ao reconhecimento desses cantos como literários, para, ao final, analisar e aproximar a poeticidade desses cantos com a estética dos haicais japoneses. A partir da concepção de uma frase geradora, que é desdobrada pelo canto, a tradução foi proposta. Com isso, estabelece-se forte densidade poética, como presente nos haicais, uma poética concentrada e vigorosa. Ainda, a aproximação feita entre os textos oriundos dos cantos indígenas e os haicais busca pôr em discussão as opções da crítica e teoria literária nacional que ignoram textos indígenas não coloquiais, artísticos. Este trabalho possui um objetivo maior que é contribuir na inserção das poéticas orais oriundas dos cantos indígenas no âmbito dos estudos literários brasileiros.

Palavras-chave: Erenkon. Literatura. Haicai. Macuxi. Taurepang.

ABSTRACT: This study presents the *Erenkon*, traditional songs of Macuxi and Taurepang, indigenous people from Roraima, Brazil. In this work, the songs are performed by Manaaka and Yauyo: Terêncio Luiz Silva and Zenita Lima, respectively. He, a macuxi Indian; and she, a Wapixana. This paper also discusses issues related to the recognition of these songs as literary, and, in the end, it analyzes and compares the poetic of these songs with the aesthetics of Japanese haiku. The translation of the songs were proposed from the conception of a generating phrase, which is developed during the songs. During its development, the songs show a strong poetic density, as present in haiku, a concentrated and vigorous poetic. Still, the approach made between texts from the indigenous songs and the haiku aims to discuss the options of national literary critics and theory that ignore not colloquial, indigenous artistic texts. Finally, the greater goal of this work is the contribution for the integration of the oral poetic of indigenous songs in the field of national literary studies.

Keywords: Erenkon. Literature. Haiku. Macuxi. Taurepang.

Não há povo que não ostente, no elenco dos seus signos mais expressivos, objetos de linguagem correspondentes ao que, em nosso mundo, chamamos poesia.

Antônio Risério

Os *erenkon* são cantos indígenas que integram o acervo cultural dos povos do chamado circum-Roraima (fronteira Brasil, Venezuela e República Cooperativista da Guiana, ao redor do

* Professor da UERR e PPGL-UFRR, doutor pela UnB, Bolsista Produtividade pelo CNPq, projeto que originou esse texto financiado pelo CNPq. O método de coleta e trabalho com as narrativas e mesmo cantos ancora-se principalmente na História Oral. E-mail: devair.a.fiorotti@gmail.com

** Bolsita do CNPq, graduado pela UERR. E-mail: jocianegomesdeoliveira@gmail.com

monte Roraima). Os Macuxi e Taurepang são predominantes nessa região: os Macuxi do lado brasileiro e os Taurepang do lado Venezuelano. Esses povos fazem parte de um grupo denominado Pemon que, de acordo com Paulo Santilli (2014), inclui ainda as etnias: Kamaracoto e Arecuna, que habitam principalmente as regiões conhecidas como Gran Sabana e lavrado. Esses povos, atualmente, vivem em situação de intenso contato com as diversas etnias, sinalizando o que Fredrik Barth (2000) chama de “fronteiras étnicas”, em razão da proximidade geográfica e cultural entre cada grupo, que aproxima sem torná-los idênticos.

Os poemas oriundos dos cantos, aqui em análise, pertencem a essas duas etnias, pelo menos foram cantados em línguas macuxi e taurepang. Terêncio Luiz Silva e Zenita de Lima são os cantores, Manaaka e Yauyo, em suas línguas. Terêncio Luiz Silva é filho de pai taurepang e mãe macuxi, ao passo que Dona Zenita, sua esposa, autodenomina-se wapichana, mas seu pai é taurepang, a avó paterna macuxi, o avô paterno é taurepang e a mãe é wapichana. Tais informações são de suma importância para que se possa entender a complexidade das relações entre as etnias na região do circum-Roraima.¹

Paralelo a isso, grande parte das comunidades Macuxi e Taurepang passa por um processo de transculturação, como Fernando Ortiz (1983) denomina as “transmutações culturais” entre grupos sociais diversos. Isso se deve, predominantemente, devido aos constantes contatos entre índios e “brancos” (ou *karaiwa*), que resultam em mútuas influências entre indígenas e *karaiwa*. No caso dos indígenas, essa influência alcança aspectos como os linguísticos, religiosos e culturais, entre outros. Em algumas comunidades, por exemplo, quase não há mais falantes da língua materna e é cada vez menor o número dos conhecedores de cantos antigos como os que analisamos neste trabalho.

Esses cantos são denominados *erenkon*, palavra advinda da língua macuxi e indicativa justamente dessas músicas, em plural. Para designá-las em sua forma singular, emprega-se a palavra *eren* (FIOROTTI; SILVA, 2016). De mesmo radical caribe, em taurepang canto é *eremu*. Estes cantos estão muito ligados à dança nas comunidades indígenas, uma tendência já observada por Luiz da Câmara Cascudo (1984) ao falar sobre os ameríndios e confirmada nas pesquisas de

¹ Todos os dados trazidos aqui pertencem ao projeto Panton Pia', de Devair Antônio Fiorotti (2008), financiado pelo CNPq.

Fiorotti (FIOROTTI; SILVA, 2016), como revela o trecho da entrevista concedida por América Perez Torres²:

AT: Antigamente quando eu conhecia dança só parixara.

DF: Parixara.

AT: Isso mesmo, festa convidado pra cá, vem do Contão, vem do Taxi, vem de todo canto, né, até formar uma festa: dois, três dias. Primeiro, pra fazer festa, assim, combina comunidade com a comunidade da outra, combina com a outra comunidade: "Umbora fazer caxiri e tal, tal, tal?" Aí forma assim pra fazer caxiri, aí vamos pra caçar, vão caçar assim: vão sair pro dia do domingo, segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sábado tão chegando, sábado tão chegando. No mesmo dia marcado que a caçaria tá chegando, as comunidades, convidados tão chegando. Aí é festa, caxiri, tu sabe o que é canoa né?

DF: Sei!

AT: Canoa, fazem assim gamela bem grande, gamela assim dessa altura, cheia de caxiri.

DF: Aí tu pega só a cuia?

AT: Não! A gente tem que coar, botar água ali, um bocado aqui. Tira garapa de cana, bota lá, aí cõa. Festa uma noite, aí nesse dia chega, chega sábado à tarde, à tarde tão dançando, domingo passa dia, segunda-feira, quarta-feira acabou, acabou comida, acabou caxiri, aí todo mundo já vai embora. É muito animado, muito alegre, hoje em dia não, só dança diferente, nem a velha não vai nem apreciar, eu não aprecio os festejo do pessoal de dança toda diferente. Eh.

Dentre os cantos, o parixara é um dos mais conhecidos fora das comunidades indígenas, tanto que nas celebrações é o que mais se associa a esses povos. Assim, ao mesmo tempo em que se difunde entre os não-índios como elemento cultural indígena, torna-se também um elemento de reafirmação da identidade cultural dos povos indígenas. Nesse aspecto, os *erenkon* podem ser pensados a partir do que diz Paul Zumthor acerca das poéticas orais (ZUMTHOR, 1997).

Além disso, os *erenkon* fazem parte da coletividade macuxi e taurepang. São textos transmitidos oralmente de geração para geração, em geral com temáticas cotidianas. É verdade que na contemporaneidade essa prática está quase abandonada em diversas comunidades, como revela o trecho da entrevista com América Torres. Muitos anciãos indígenas conhecedores desses cantos morrem sem ter a quem legar esse conhecimento. Em muitos casos, nem mesmo a própria língua indígena é ensinada às crianças, em função de uma série de acontecimentos históricos que contribuíram para a transculturação dos macuxi e taurepang em Roraima, como o fato de que,

² Dados da entrevista: Universidade Estadual de Roraima/ Projeto: Pantan Pia'/ Entrevistado: América Perez Torres (AT)/ Entrevistador: Devair Antônio Fiorotti (DF)/ Assistentes de entrevista: Cleber André Guimarães da Silva e Asaf de Oliveira Napoleão/ Local: Comunidade do Barro, TI Raposa Serra do Sol, Pacaraima, RR/ Data da Entrevista: 12/06/2012/ Transcritores: Cleber André Guimarães da Silva e Asaf de Oliveira Napoleão/ Conferência de Fidelidade: Devair Antônio Fiorotti/ Copidesque: Devair Antônio Fiorotti/ Duração: 1'5"10".

durante a ocupação de Roraima, a Igreja, com a intenção de catequizar índios roraimenses, proibiu a fala na língua materna destes povos. É o que relata, por exemplo, Terêncio Luis Silva³:

DF: E os padres respeitavam a língua materna?

TS: Bom, na época quase não falava sobre a língua. Mas era bom, que sempre falavam que era importante. Mas só que aí não, não levava em consideração. Pelo menos, acho que se fizesse na época, colocasse professor indígena, lá também pra ensinar, acho que seria muito bom, e hoje acho que teria muita gente que sabia falar. Mas não, foi mais só português.

DF: Estou perguntando isso porque eu entrevisto outras pessoas que falavam que, principalmente naquele momento da vila ali, que foi que a língua foi chamada de gíria né? Que não era bom aprender...

TS: Ah, eh.

DF: Que tinha que aprender o português.

TS: A gente ouvia muito isso.

DF: Que não precisava falar a língua macuxi.

TS: Macuxi, e também as rezas, tradições, pajé, tudo era [proibido], já tinha até um livrinho assim, que é de igreja, que é onde proibia, que era tudo proibido, que não fazia parte de Deus, coisa assim. Que o pessoal já dizia rebaixada, rebaixada a língua. [...]

É por intermédio de elementos como os cantos que os povos falam de si e de suas crenças, algumas resistindo até mesmo às influências religiosas de outros grupos sociais. O arerua (FIOROTTI apud FIOROTTI; SILVA, 2016), ritmo adaptado do parixara, com registros desde o século XVIII, parece um bom exemplo disso, pois apesar de fortemente influenciado pelas religiões ocidentais, adquiriu características próprias dentro das comunidades, adaptando-se ao contexto dos índios que o entoavam. É também o ritmo mais presente nas comunidades, por sofrer menos pressão por parte das religiões fundamentalistas.

Esses cantos são aqui abordados a partir de uma perspectiva que os considera como literários. Ao assumir essa postura, não ignoramos o fato de a literatura estar, *a priori*, ligada à escrita, pelo menos tal qual foi pensada em seus primórdios. O próprio nome advém do latim *litteras*, ou letras (AGUIAR; SILVA, 2007). Contudo, aos poucos, ampliam-se as possibilidades de se pensar em uma literatura que não se restrinja à condição escrita. Aproximamo-nos, nesse caso, da noção de literatura apresentada por Terry Eagleton (1997), que reconhece a instabilidade

³ Dados da entrevista: Universidade Estadual de Roraima/ Projeto: Pantan Pia/ Entrevistado: Terêncio Luiz Silva (TS)/ Entrevistador: Devair Antônio Fiorotti (DF)/ Assistentes de entrevista: Cleber André Guimarães da Silva e Asaf de Oliveira Napoleão/ Local: Comunidade Ubaru, TI Raposa Serra do Sol, Pacaraima, RR/ Data da Entrevista: 21/02/2013/ Transcritor: Jociane Gomes de Oliveira e Asaf de Oliveira Napoleão/ Conferência de Fidelidade: Sonyellen Fonseca Ferreira, Lucima Salles, Jociane Gomes de Oliveira e Devair Antônio Fiorotti/ Copidesque: Devair Antônio Fiorotti/ Duração: 2'24"29.

desse termo. Desse ponto de vista, o que é ou não literatura depende do momento a partir do qual se produz o discurso. O que hoje é literatura pode não o ter sido ontem, e não há garantias de que o seja amanhã, por exemplo.

Ainda no que tange a um conceito de literatura, Jonathan Culler (1999) ressalta que essa não é a questão central da Literatura, tanto porque os estudos literários também se valem de outras áreas do conhecimento – Antropologia, Sociologia etc. –, quanto porque também os textos não-literários podem apresentar o que se convencionou chamar de “literariedade”, recursos ou características atribuídas aos textos literários, como é o caso da metáfora.

Pedro de Niemeyer Cesarino (2008), por exemplo, desenvolve uma pesquisa consistente acerca da poética advinda da oralidade, da etnia Marubo, além de apresentar métodos de tradução de tais textos que buscam representar a poeticidade nestes poemas, já que, uma tradução convencional poderia não abranger a complexidade e a poética dos textos. Há, ainda, nos poemas orais uma série de sons que não podem ser representados graficamente, ou pelo menos não com a expressividade que esses sons têm oralmente, como se constatou durante o processo de tradução dos *erenkon* (FIOROTTI; SILVA, 2016).

Jerome Rothenberg (2006) também notou a necessidade de traduções que buscassem alcançar os sentidos dos poemas, mesmo quando os sons não eram necessariamente palavras, senão sussurros. Nesse caso, o autor optou por traduções que aproximam os textos indígenas a poemas concretistas, no que Rothenberg chama de “tradução sobre a página”. Dificuldade similar demonstra *Guilherme Orlandini Heurich, sobre os Araweté, em que a tradução parece escapar* (2016), bem como encontramos poemas oriundos de textos xamânicos com uma nota de rodapé “*sin traducción*”, enquanto todos os outros dessa coletânea vinham traduzidos (BASTARDO et al, 2013).

Já Fiorotti (FIOROTTI; SILVA, 2016) optou, na maioria das vezes, por uma tradução tendo como base uma “frase geradora”, buscando efeitos imagéticos condensados, contudo o texto em língua indígena foi preservado como cantado. O poema abaixo é um exemplo:

Parixara 7
piri-piri ku'pîyaka
piri-piri ku'pîyaka
uwairi kamaini marirumîi' warekeruwa
warekeru warekeru warekeruwa

piri-piri ku'pîyaka
piri-piri ku'pîyaka
uwairi kamaini marirumîi' warekeruwa

warekeru warekeru warekeruwa

piri-piri ku'pîyaka
piri-piri ku'pîyaka
uwairi kamaini marirumîi' warekeruwa
warekeru warekeru warekeruwa

piri-piri ku'pîyaka
piri-piri ku'pîyaka
uwairi kamaini marirumîi' warekeruwa
warekeru warekeru warekeruwa

[no lago piri-piri
mergulhei meu instrumento kamaini
ge gent gente minha gente]

Como é possível notar, o poema original é mais extenso que a tradução. Isso porque Fiorotti (FIOROTTI; SILVA, 2016) optou algumas vezes, em vez de manter as repetições existentes no *eren*, partir da frase geradora do poema, que seria aquela que condensaria a imagem poética, para estabelecer a tradução. Também relaciona esse conceito de frase geradora à noção de mote ou cabeça, “que funcionava como matriz do poema” (MOISÉS, 1974, p. 514). Moisés 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” (MOISÉS, 1974, p. 514). Ainda hoje o mote é frequentemente usado por poetas, principalmente repentistas.

Ainda no que concerne à literariedade dos textos poéticos orais, Nádia Farage (1997) estuda o que ela chama “práticas discursivas não-coloquiais” dos wapichana: cantos, narrativas ou rezas. Conforme a autora apresenta, há em torno desses textos muitas discussões, várias delas centradas na terminologia mais adequada para designá-los: poesia oral, oralitura, literatura oral, etc. Este último termo foi adotado por teóricos como Zumthor (1997), e com frequência também será empregado neste trabalho.

Nesse contexto, a literatura oral é pensada a partir de outro fator apresentado por Zumthor (1997), que considera a receptividade como um dos elementos que influenciam no reconhecimento de um texto como literatura ou não. No caso dos *erenkon*, esse fator estaria relacionado basicamente à maneira como tais textos são recebidos. Pertencem a um sistema e aqui não estamos distantes de Antonio Candido, apesar de ele não mencionar produções literárias que não sejam de origem ocidental, ignorando as estruturas sociais pré-existentes não ocidentais. Como ele disse no prefácio de *Formação da literatura brasileira*, “cada literatura requer tratamento peculiar, em virtude de seus problemas específicos” (CANDIDO, 2000, p. 9). Resguardadas as questões relativas à escrita

e à presença do livro; a produção artística do circum-Roraima pertence a um complexo sistema que envolve música, dança, canto, coreografia, pintura corporal e texto literário, com a presença de "autor-obra-público", para lembrar a famosa tríade de Candido (2000).

Martin Lienhard (2012, p. 210) diz que, “En este sistema 'autónomo' o de 'circuito cerrado', la colectividad indígena es, a la vez, productora, archivera, reproductora y receptora de los ‘textos’. Los aportes externos se incorporan sin provocar mayores modificaciones del sistema”. É nesse contexto que deve ser pensada a arte indígena, como possuidora de um sistema próprio, cujas regras, em geral, distinguem das ocidentais. E aí entram ainda em discussão aspectos que vão além da questão literária pura e simples, alcançando inclusive esferas políticas, sociais e econômicas, por exemplo, a julgar pelo fato de que os indígenas fazem parte de um grupo social por muito tempo relegado às margens da bibliografia (SILVA; GRUPIONI, 1995).

Mesmo com o aumento dos estudos acerca dos povos indígenas, ainda são diversas as situações em que o índio é representado de maneira desvinculada da realidade, a partir de preconceções. São comuns, nesse caso, o que Freire (2009) chama de equívocos relacionados aos índios atuais, dentre os quais se destaca a ideia de que os índios possuam uma “cultura atrasada”. Essa falsa noção contribui para que elementos culturais – dança, música, língua... – desses povos sejam vistos de algum modo como inferiores. Nesse ponto, deve ser considerado o alerta de Rothenberg (2006): se um texto poético indígena for visto partindo do princípio de que é algo simples, provavelmente ele o será. Se, contudo, for entendido como algo complexo, será perceptível essa complexidade. Além disso, Rothenberg (2006), ao estudar cantos indígenas, empregou o termo “poema primitivo”. Há que se destacar, todavia, as restrições apontadas pelo autor quanto ao uso do termo “primitivo”, empregado por ele entre aspas por reconhecer a problemática que envolve tal vocábulo. Por outro lado, Rothenberg ressalta que o primitivo não é um indicativo de inferioridade ou atraso, como posteriormente será possível perceber a partir da análise de alguns cantos indígenas.

Rothenberg vai além em seus estudos e desenvolve trabalhos sob o viés da Etnopoesia, apresentada por ele como um campo em que os estudos literários e antropológicos estão situados, possibilitando que textos não pertencentes ao cânone literário ocidental sejam, mesmo assim, abordados como literatura. Mais precisamente, Wolfgang Bader (1987) caracteriza a Etnopoesia da seguinte maneira:

A etnopoesia extrai uma soma crítica de ciência e literatura. [...] Ela se liga ao conceito de poesia moderna, mas transcende a doutrina da referencialidade linguística exclusivamente intrínseca, ampliando a poesia como meio de conhecimento. A poesia significa aqui assimilar o mundo na linguagem e elaborar, de maneira criativa, a forma adequada linguística em favor do conhecimento: poesia como forma radical e despidorada do desnudamento. BADER (1987, p. 26)

Outra tendência dos estudos literários contemporâneos é o de aliar os estudos culturais à teoria literária, principalmente a partir da década de 90 do século passado, como observa Culler (1999). Para Culler, isso suscita uma série de discussões em torno de elementos como os efeitos desses estudos nos cânones literários e os métodos de análise dos estudos da cultura. A respeito dos cânones, Culler (1999) destaca que os estudos culturais têm ampliado os horizontes das análises de clássicos, em consonância com uma distensão da noção de cânone, que hoje alcança grupos e textos antes marginalizados, mesmo sob acusações de uma possível ruptura dos “padrões literários”.

A respeito de tais padrões, é pertinente mencionar a obra de Antonio Risério, *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Na apresentação do livro, Muniz Sodré (1993) fala do “embarço” e do “exotismo” despertados nos receptores pelos textos situados às margens dos conceitos ocidentais. Até porque, trata-se de lidar com textos não encaixados nos moldes teóricos ocidentais a partir de teorias ocidentais (FIOROTTI apud FIOROTTI; SILVA, 2016). Risério (1993), por sua vez, fala de modo mais contundente acerca dessas “poéticas extraocidentais”, destacando que o desconhecimento acerca das poéticas ameríndias e africanas culminou na pouca influência desses textos na poesia literária ocidental.

No tocante aos cantos indígenas, há que se destacar que, independente da nomenclatura, se literatura oral, vocalização, oralitura ou tantas outras, não há como negar nesses textos aspectos que os aproximam de outros textos, reconhecidos como poemas – os haicais, por exemplo. Ao longo das análises dos *erenkon* serão discutidos pontos de convergência com os haicais. Por exemplo, quando primeiro Fiorotti teve acesso aos cantos, eles vieram já escritos, trazidos por Terêncio Luiz Silva e assim eram distribuídos os versos no papel, quanto à quantidade. A brevidade da frase geradora chamou muita atenção, bem como o vigor poético dessas frases.

Versos	Quantidade de poemas
1	4
2	40

3	25
4	2
5	1
4	4
7	1
9	1
11	1
Total	79

O haikai é um poema japonês basicamente constituído por dezessete sílabas poéticas, normalmente assim distribuídas: cinco sílabas no primeiro verso, sete no segundo e cinco no terceiro (GOLDSTEIN, 2005). Porém essa métrica nem sempre é rigidamente seguida. Quanto à divisão silábica desses poemas, vale esclarecer, que, conforme Paulo Franchetti (2012), as sílabas poéticas japonesas não obedecem aos mesmos critérios que as sílabas em português, já que, em geral, cada som corresponde a uma sílaba na língua nipônica. Ademais, nesse tipo de texto, a rima não é um elemento obrigatório. Mais que apenas uma forma literária, a partir da obra de Bashô, o haikai pode ser considerado um *michi*, um *dô*, que são “uma forma de ver e de viver o mundo” (FRANCHETTI, 2012, p. 20), já que no Japão, não há limites tão claros entre ética, religiosidade e estética. Principalmente porque o haikai expressa um instante, um *insight*, (GIROUX, 1974), instante tão presente e captado nas frases geradoras dos cantos indígenas. Interessa aqui o que Giroux (1974) irá enfatizar no capítulo III: as coisas ordinárias, do dia a dia fazem parte das possibilidades do haikai, justamente porque ele busca captar instantes, instantes esses que buscariam unir o poeta ao objeto de expressão.

Além disso, o haikai é originário de outro tipo de poema, o *tanka*, composto pela seguinte sequência silábica: 5-7-5-7-7. Os *tanka* correspondiam aos poemas imperiais curtos dos séculos X e XII, ao passo que os *naga-uta* ou *chôka* correspondiam aos poemas longos, constituídos por versos alternados de cinco e sete sílabas, sem limite de versos, desde que os dois últimos versos terminassem por dois versos de sete sílabas cada (FRANCHETTI, 2012). Franchetti ressalta que por muito tempo a palavra *tanka* foi utilizada no sentido de forma da poesia, ao passo que *waka* “designa em sentido amplo toda a poesia japonesa (por oposição à chinesa)” (FRANCHETTI, 2012, p. 11).

Embora muitas vezes as nomenclaturas *haikai*, *haiku* e *hokku* sejam usadas como equivalentes, Franchetti (2012) faz ressalvas quanto ao uso indistinto dessas três palavras, como se fossem sinônimas. Para o autor, Bashô, Buson e Isa, que são os três principais nomes do haikai no Japão, dedicavam-se ao *haikai-renga*, uma técnica mais coletiva, que buscava “desenvolver o espírito de colaboração, modéstia, delicadeza” (FRANCHETTI, 2012, p. 34). Era comum, nesse caso, que várias pessoas compusessem o mesmo haikai, cada uma escrevendo uma estrofe. Já o *hokku*, reforça Franchetti, trata-se de uma acepção indicativa do poema como “forma literária” (2012, p. 34) [grifo do autor].

Octavio Paz (1990), por outro lado, explica que o *tanka* era composto por duas estrofes de três e dois versos. Do *tanka*, segundo o autor, surgiu o *renga*, que era, em essência, vários *tanka* agrupados, compostos por diversos poetas, e que, a partir do século XVI passou a ter um caráter mais “coloquial, satírico e engenhoso”, passando a ser denominado *haikai no renga*. Mais tarde, o primeiro poema do *tanka* passa a ser conhecido como *hokku*. Além disso, o *renga* dividiu-se e formou o *haiku*, composto pelo *haikai* e pelo *hokku*.

Aqui vale ressaltar que, em geral, na primeira estrofe de um *eren* há a base a ser desenvolvida, o mote é onde está o eixo central, a estrutura musical e a parte principal da frase geradora, assim como no *hokku*. Além disso, no que concerne ao haikai, há que se considerar que a poesia japonesa atual caracteriza-se, entre outras coisas, por não ser em geral de domínio da população culta, o que se deve, em parte, pela “*sencillez de la prosodia japonesa*” (KEENE, s.d., p. 39). Ao falar na simplicidade do haikai, é preciso ressaltar que o simples não indica simplicidade, na acepção mais banal da palavra. Afinal, Haroldo de Campos (1969, p. 56) reconhece no haikai “a existência de processos de compor e técnicas de expressão [...] que só encontram paralelo em pesquisas mais avançadas da literatura ocidental contemporânea”. Isso é importante, pois relacionar o *eren* ao haikai não significa necessariamente relacioná-lo a algo velho e ultrapassado. O haikai é um tipo de poesia presente na contemporaneidade em poetas diversos e línguas e países diversos, assim como cantos indígenas são compostos ainda hoje.

Além do mais, continua Campos (1969), o haikai possui “uma linguagem concentrada e vigorosa” (1969, p. 55-56). Essa, de acordo com o autor, é uma das características mais expressivas desse tipo de poema. O haikai a seguir de Hokushi, retirado da coletânea organizada por Franchetti e Doi (2012, p. 160), demonstra isso:

Estrelas no lago -
E então novamente o ruído

Da chuva fina que cai

No haicai, não há necessidade de muitas palavras para dizer o que pretende o autor. A linguagem condensada diz o necessário, sem se enveredar por extensas linhas poéticas. Esse poema desenvolve-se a partir de um fenômeno corriqueiro: a chuva sobre o lago. E o fato de ser tomado como fenômeno a partir do qual o poema desenvolve-se revela outra faceta comum ao haicai: a valorização do efêmero, devido, em grande parte, à influência budista na literatura do Japão. O haicai mantém relação estreita com o Zen Budismo e com a natureza, principalmente Matsuo Bashô (1644-1694). Ele estabeleceu o chamado *shofu haikai*, o estilo Bashô de fazer haicai, marcado por uma forte relação com a natureza, sendo ela parceira por excelência do poeta (GIROUX, 1974; YASUDA, 2001).

Nos haicais, a influência budista manifesta-se, entre outras coisas, na linguagem e técnica sem muito rebuscamento, nos temas ligados ao cotidiano, e em especial à natureza, assim como na brevidade deste tipo de poema, sendo possível perceber, nestes textos, a compreensão da fugacidade das coisas. Os cantos indígenas também refletem uma organização socioeconômica que, *a priori*, diferencia-se da tendência capitalista de acúmulo de rendas e posses, em parte porque a relação dos indivíduos com o trabalho, em geral, não pretende o enriquecimento individual em detrimento do bem-estar coletivo (LUCIANO, 2006). Vale destacar que estamos nos referindo a cantos muito antigos, sobre os quais não há indicativos de uma possível data de criação, e a organização socioeconômica que mencionamos remete a um período de influências não-indígenas menos evidentes entre as comunidades indígenas, apesar de sua atualização e mesmo recriação pelo cantor ou cantora ser algo contemporâneo.

Considerando o exposto até agora, um dos aspectos que mais evidenciam a proximidade artística entre haicais e *erenkon* é a atenção ao corriqueiro, ao efêmero, que chega a desconcertar em um primeiro contato. Tanto o haicai quanto o canto tradicional têm papéis claros como elementos que, de certa maneira, representam as ideologias predominantes nos povos que os empregam: nos *erenkon*, todo um universo mítico, ritualístico, simbólico, um conhecimento milenar, transmitido de geração a geração; nos haicais, a influência ideológica de correntes como o Budismo.

São sintomáticos do que estamos destacando aqui, por exemplo, o famoso poema de Bashô:

Olha o velho lago –
Após o salto da rã

O barulho da água.⁴

Neste haikai, o instante é captado e a temática é ordinária, a princípio: o salto de uma rã no lago e o barulho produzido. Um poema indígena cantado por Seu Terêncio do circum-Roraima diz:

Piri-piri ku'pîri kuwaka
Maiwaka esapausapauma

[No lago do Piri Piri
O pato bate as asas n'água]

Dentre os 37 entrevistados até o momento no *Projeto Pantan Pia'*, somente dois fizeram referência a esse lago. Um é Senhor Caetano Raposo, da comunidade da Raposa, na TI Raposa Serra do Sol, e outro é o Terêncio Luiz Silva em seus cantos. Nas narrativas coletadas por Koch-Grünberg, não encontramos referência ao nome Piri Piri, pelo menos nas histórias do volume II, “Mitos e lendas dos índios taulipangue e arekuná”. Isso chama atenção, pois a história narrada por Mayuluaípu “A visita ao céu” apresenta enredo similar à narrativa contada por Caetano Raposo, sendo que o lago nessa história recebe o nome de *Kapepiákupe*: “onde se começou a fazer o mundo”, esclarece Mayuluaípu (apud MEDEIROS, 2002). No final da narrativa do lago Piri Piri, com a morte do indígena, Fiorotti pergunta ao Senhor Caetano Raposo:

DF: E assim acaba a história?

CR: Eh.

DF: Onde fica o lago Piripiri? Em que lugar.

CR: Ele fica pra cá do Céu.

DF: Pra cá do Céu.

CR: Pra cá do Céu aqui, aí em cima do Céu.

⁴ Daqui em diante todos os haicais são extraídos de <<http://www.nippobrasil.com.br/>>. Este site apresenta uma cronologia dos principais escritores de haikai japoneses, bem como os autores e seus principais poemas. Os textos indígenas trago também o original na língua do canto, já que não é possível ter acesso ao texto, *a priori*, como nos haicais do site.

No texto indígena ocorre algo muito parecido com os haicais tradicionais japoneses: o instante, a temática de coisas da natureza, hodiernas, sem arroubos: um pato que bate asas n'água. Não sabemos se ao levantar voo ou se numa espécie de brincadeira, mas é possível ouvir o barulho, os sons desse bater n'água. Principalmente, nos dois textos, o haicai e o indígena, algo se sobressai: a construção de uma imagem poética. Nitidamente captamos o instante, por meio da construção textual, a imagem realiza-se em nossas mentes de forma vigorosa.

Yasuda em *Japanese haiku: its essential nature and history*, dedica uma parte da obra para mostrar a relação do haicai com as pinturas tradicionais japonesas, ao mesmo tempo diz de certa dificuldade que os ocidentais têm de perceber a dimensão dessas imagens poéticas, principalmente as monocromáticas da Dinastia T'ang. A imagem no haicai falaria por si, ele não nos daria o significado, mas os objetos concretos possuiriam significado. A imagem surgiria desse condensamento e da capacidade do poeta em captar esse instante, por isso Yasuda investe um capítulo comparando-o à pintura. Pintura é construção de imagem (YASUDA, 2001).

Num texto clássico da Teoria Literária, a "Arte Como Procedimento", Chklovski o inicia assim:

“A arte é pensar por imagens”. Esta frase pode ser tanto de um bacharel, como de um sábio filólogo que a propõe como ponto inicial de uma teoria literária qualquer. Esta ideia está enraizada na consciência de muita gente; entre o número de seus criadores, é preciso necessariamente apontar Potebnia: “Não existe arte e particularmente poesia sem imagem”, diz ele (Notas sobre a Teoria da Literatura, p. 83). A poesia assim como a prosa é antes de tudo, e sobretudo, uma certa maneira de pensar e conhecer”, diz ele adiante (ibid., p. 97). A poesia é uma maneira particular de pensar, a saber um pensamento por imagens. (CHKLOVSKI, 1973, p. 39)⁵

O foco central do texto de Chklovski é a linguagem desautomatizada que a literatura proporia, na criação de uma imagética particular. Não ignoramos as críticas a essa tentativa de conceituação, Terry Eagleton (1997), por exemplo, é bastante duro em relação a ela, mostrando como, no discurso cotidiano, também estamos rodeados por metáforas, por imagens distintas, e nem assim estaríamos diante de literatura. Mas, ao mesmo tempo, há uma construção sintética da imagem nos haicais e nos cantos indígenas, que parece propiciar uma fruição rápida e forte da imagem. E a palavra fruição está aqui propositadamente: nos cantos indígenas e nos haicais há

⁵ A citação de Chklovski (1973, p. 39) foi reproduzida tal qual o texto original.

objetivos distintos quanto ao uso da palavra e a construção imagética parece ser o ponto central dessa construção.

Octavio Paz, em *El arco y la lira* (1990, p. 107), dedica um capítulo à parte sobre a imagem. Coincidentemente, ele parte da realidade oriental para chegar a afirmações do tipo: a imagem do poeta tem sentido em diversos níveis. O primeiro seria a expressão de uma visão ou experiência de mundo por parte do poeta; a segunda, as imagens seriam objetivas, pois seriam obras, criações por parte do poeta, valendo somente dentro de seu universo; depois, as imagens diriam algo sobre o mundo e sobre nós mesmos, revelando o que seríamos. Para ele, a imagem explica-se a si mesma, sendo sentido e imagem a mesma coisa: o sentido último da imagem poética seria ela mesma. Ao final, destaca que a experiência poética expressa-se e comunica-se na imagem. A poesia seria entrar no ser, e a imagem um dos meios para isso.

Mesmo depois de conhecer as críticas de Eagleton às tentativas de definição de literatura, posições como de Octavio Paz me parecem plausíveis ou pelo menos iluminadores do efeito surgido a partir dos cantos e dos haicais: a base do que vivenciamos neles enquanto efeito sustenta-se na elaboração imagética condensada. É por meio dessa elaboração que vivenciamos a experiência poética.

Em outro haicai, Bashô dirá:

Sobre o galho seco
Um corvo pousado -
Entardecer de outono.

Ou num canto indígena:

Wai patau wai pataurî eserrunkî
Uikînhî uikînhîrî uikînhî uikînhî wayaurariwa

[Em cima da casa, canta o pássaro
Passarinho, meu passarinho, passarinho, passarinho corrupião]

Nesses dois casos, o que efetivamente destaca-se: uma construção imagética que nos faz vivenciar essa construção, enquanto efeito poético, além do poema indígena possuir uma musicalidade forte no segundo verso (*uikînhî uikînhîrî uikînhî uikînhî*), criada pela repetição, tanto com assonância (ui, î) e quanto aliteração (k, n). Em outro texto oriundo dos cantos:

Imantî pî pona'
Maroko watarikuma

[Lá na subida da cachoeira
Os peixes se enfeitam]

Essa imagem é muito bonita, dos peixes enfeitando-se na subida da cachoeira. Surpresa foi ter encontrado uma referência a ela, quando da ida de Grünberg ao monte Roraima em 1911, antes de chegar lá. Diz ele diante de uma cachoeira: “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” (KOCH-GRÜNBERG, 2006, p. 105). O canto diz que os peixes enfeitam-se; Koch-Grünberg diz que naquela catarata os peixes reúnem-se para fazer sua festa. A relação entre essas imagens pode ser uma coincidência, mas seria uma bela coincidência: os cantos reunidos aqui pertencem a essa região; além disso, pertencem a um período histórico dos indígenas antigos, como enfatizou o próprio cantor Lourenço e mesmo Koch-Grünberg, ao dizer que os cantos são passados de pai para filho. Essa imagem poderia efetivamente, a partir de sua construção sucinta e beleza imagética, pertencer a um compêndio de haicais japoneses.

A aproximação que faço aqui entre os poemas vindos dos cantos com o haikai possui ainda outro ponto a ser destacado. Lévi-Strauss dirá ao tratar da relação entre o Japão e outras culturas:

O problema não se limita ao Velho Mundo: encontramos nesses antigos textos muitos temas ou motivos mitológicos presentes também na América. Mas, neste ponto, impõe-se a prudência: todos esses temas comuns à América indígena e ao antigo Japão se encontram na Indonésia, e vários só são bem comprovados nessas três regiões. Pode-se excluir de saída a hipótese de uma invenção independente, de tal forma os mitos das três regiões se correspondem até nos detalhes. Portanto, devemos nos empenhar, como se fez no passado, em descobrir neles uma só origem, seja porque os mitos indonésios, ou japoneses, tenham viajado independentemente em duas direções, seja porque, partindo da Indonésia, tenham primeiro alcançado o Japão e depois passado para a América? Descobertas pré-históricas recentes na prefeitura de Miyagi trouxeram à luz um conjunto de ferramentas líticas de 40 mil ou 50 mil anos de idade, vestígios de um estabelecimento humano que foi talvez, em razão de sua posição setentrional, um lugar de passagem entre o Velho e o Novo Mundo. (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 18-9)

Os textos indígenas elencados e analisados aqui podem ter relações mais profundas com o Japão do que consigo comprovar em minha análise.

Aliás, Paz destaca o caráter “inacabado” do haikai, que além de possibilitar diversas leituras, revela “a consciência da fragilidade e a precariedade da existência, consciência daquele que se sabe perdido entre um abismo e outro” (PAZ, 2009, p. 172). Diante das traduções dos erenkon vivenciamos, de forma muito densa, essa consciência do inacabado. A frase geradora está ali com seu significado, mas por causa da língua, ou do arcabouço cultural indígena presente naquelas

palavras, há grande dificuldade de nos aproximarmos efetivamente do significado do texto indígena. A frase em si, *Imantî pî pona' / Maroko watarikuma*, traduz esse abismo, seja pela linguagem seja por propor que os peixes ali se adornam para uma festa.

A aproximação feita entre os textos oriundos dos cantos indígenas e os haicais busca pôr em discussão as opções da historiografia nacional que ignoram textos indígenas não coloquiais, artísticos. Nitidamente esse é um empobrecimento para os estudos literários nacionais. Ao mesmo tempo, tal descaso demonstra a forma como, no geral, tem-se lidado com a presença do indígena em nossa sociedade. Aproximar as formas poéticas indígenas à nossa realidade, buscando compreendê-las; usufruí-las enquanto objeto estético que são; permitir a presença dessas formas nas escolas; pode contribuir e muito para melhorar nossa histórica e a nossa cruel relação com os povos ameríndios. O que essa aproximação mostrou foram textos poéticas com forte densidade imagética que nos fazem reavaliar conceitos como primitivo (como atrasado), além da necessidade de repensar nossa relação com a arte indígena nacional.

Quando dizemos arte indígena, poética indígena, devemos pensá-la não como algo atrasado ou antigo. Essa arte é contemporânea, se não é nossa, é uma arte viva e contemporânea dos indígenas, viva na boca do cantor nos dias atuais, criada e recriada na boca do cantor nos dias atuais. Os erenkon do circum-Roraima são uma prova desse processo vivo e atual das artes indígenas.

REFERÊNCIAS

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 18. ed. Coimbra: Almedina, 2007.

BADER, Wolfgang. Dos espaços da marginalidade alemã ao universo das culturas afro-americanas: vida e obra de Hubert Fichte. In: FICHTE, Hubert. **Etnopoesia: Antropologia poética das religiões afro-americanas**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BARTH, Fredrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Tradução de John Cunha Comerford. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.

BASTARDO, Felisa et all (Cantores). **Cantos Warao**. Caracas: Centro Nacional del Disco (El Pero y La Rana), 2013 [encarte].

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 2000.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1984.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. **Oniska: a poética da morte e do mundo entre os Marubo da Amazônia ocidental**. [Tese de doutorado em Antropologia Social] Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (Org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FARAGE, Nádia. **As flores da fala: práticas retóricas entre os wapishana**. [Tese de doutorado em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa] São Paulo: USP, 1997.

FIOROTTI, Devair Antônio. **Panton Pia'**: narrativa oral indígena. [Projeto de pesquisa] Boa Vista: UERR, 2008. Financiado pelo CNPq.

_____. **Panton Pia': diante da poeticidade dos *erenkon* ancestrais do circum-Roraima**. In: FIOROTTI, Devair Antônio; SILVA, Terêncio Luis. **Panton Pia': Erenkon ancestrais do circum-Roraima**. Intérpretes: Manaaka e Yauyo. [Livro no prelo, Museu do Índio, RJ] 2016.

FIOROTTI, Devair Antônio; SILVA, Terêncio Luis. **Panton Pia': Erenkon ancestrais do circum-Roraima**. Intérpretes: Manaaka e Yauyo. [Livro no prelo, Museu do Índio, RJ] 2016.

FRANCHETTI, Paulo. Introdução. Elza Taeko (Org.) **Haikai: antologia e história**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

FREIRE, José Ribamar Bessa. **Cinco ideias equivocadas sobre os índios**. Disponível em: <http://www.taquiprati.com.br/arquivos/pdf/Cinco_ideias_equivocadas_sobre_indios_palestra_CENESCH.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2014.

GIROUX, Joan. **The haiku form**. Rutland and Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1974.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 13. ed. São Paulo: Ática, 2005.

HEURICH, Guilherme Orlandini. **Palavras quebradas na poética araweté**. 2016. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2016/09/palavras-quebradas-na-poetica-arawete/>>. Acesso em: 03 out. 2016.

KEENE, Donald. **La literatura japonesa**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, s.d.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Do Roraima ao Orinoco**. v. 1 Tradução de Cristina Alberts-Franco. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A outra face da lua**: escritos sobre o Japão. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LIENHARD, Martin. La percepción de las prácticas “textuales” ameríndias: apuntes para un debate interdisciplinario. PIZARRO, Ana (Org). **América latina**: palabra, literatura y cultura. Santiago do Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado Alameda, 2013. [Versão digital]

LUCIANO, Gersem dos Santos. **O índio brasileiro**: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.

MEDEIROS, Sérgio (Org.) **Makunaima e Jurupari**: cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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

ORTIZ, Fernando. **El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco**. Cuba: Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1983.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação. Tradutor Sebastião Uchôa leite**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. **El arco y la lira**. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

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

ROTHENBERG, Jerome. **Etnopoesia no milênio**. Sergio Cohn (Org.). Tradução de Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

SANTILLI, Paulo. Política e ritual: a faina missionária beneditina entre os Makuxi no Vale Rio Branco. Revista Patrimônio e Memória [on-line]. São Paulo, Unesp, v. 10, n. 2, p. 35-61, julho-dezembro, 2014. Disponível em: <<http://pem.assis.unesp.br/index/php/pem/article/view/469>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

SILVA, Aracy Lopes da. GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. Introdução: Educação e Diversidade. In: SILVA, Aracy Lopes da. GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (Org). **A temática indígena na escola**: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995.

SODRÉ, Muniz. Apresentação. In: RISÉRIO, Antonio. **Textos e tribos**: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

YASUDA, [Kenneth](#). **Japanese Haiku: Its Essential Nature and History**. Boston; Tokyo: Periplus Editions, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira et al. Minas Gerais: Editora da UFMG, 2010.

[Recebido: 20 out. 2016 – Aceito: 22 nov. 2016]