

OS CANTOS INDÍGENAS MACUXI E TAUREPANG: POSSIBILIDADES

Jucicleide Pereira Mendonça dos Santos (UERR)

cleidemendsan@gmail.com

Devair Antônio Fiorotti (UERR)

devair.a.fiorotti@gmail.com

RESUMO

Os cantos indígenas tradicionais fazem parte das práticas culturais dos povos indígenas de Roraima. Os cantos indígenas são considerados como poesia oral e foram coletados pelo projeto Pantan Pia' e proporcionaram material da tradição indígena como base para esta análise. O método utilizado para esta análise foi revisão bibliográfica, análise dos áudios e das partituras dos cantos indígenas. Este estudo se mostra relevante não só porque permite relacionar a poética com a linguagem musical, temas de grande interesse para a literatura e para a música, mas, também, porque busca a valorização das culturas indígenas numa tentativa de compreendê-los como sujeitos suscetíveis às transformações da sociedade a partir de suas tradições e suas respectivas línguas. A poética (ZUMTHOR, 1997) passa a reintegrar a cultura de um grupo pela memória coletiva, uma arte coletiva. Existe uma diversidade na poesia e melodia dos cantos em macuxi e taurepang. A transcrição dos cantos para partituras leva em consideração a musicalidade e mecanismos poéticos das artes verbais indígenas como parte integrante da composição (ROTEMBERG, 2006). A proposta deste artigo é estudar a composição da estrutura dos cantos indígenas, tanto no âmbito poético como no âmbito musical, utilizando a poesia e as melodias transcritas na partitura.

Palavras-chave: Poesia oral. Poética. Música.

Desde a época de Cabral, os povos indígenas no Brasil sofreram um declínio no número populacional por diversos fatores. Inúmeras tradições se perderam e no âmbito musical não foi diferente, contudo há muitas descobertas a serem feitas, estudadas e compreendidas. Na cultura indígena, afirma Milton Sgambatti Júnior (2013), não há diferença entre tocar um instrumento rudimentar e um violino. O primeiro som que nasce em sua cultura é o barulho das águas. Caminhar para eles é uma arte, ascender o fogo é uma arte, mantê-lo acesso é uma arte, viver para eles é uma arte.

Apesar de parte da população indígena ter reinventado sua arte, sua voz continua inaudível para grande parte da sociedade brasileira, e isto tem sido motivo de reflexão para os estudiosos da etnomusicologia. As vozes dos xamãs, pajés e caciques, assim como outros cantos étnicos têm se tornado opacas, mesmo sendo faladas ou cantadas. De certa forma

como afirma Rosângela Tugny,

[...] suas vozes e suas músicas costumam sofrer um esvaziamento, uma perda de sentido quando chegam aos ouvidos dos brancos: de fato não são escutadas. [...] Trazem para a sua arte algumas melodias, alguns ritmos, alguns instrumentos [...] dá nosso estranho arrebatamento diante dos músicos índios quando chegam aqui, com seus corpos na cidade, na universidade, em nossos bairros. (TUGNY, 2006, p. 9)

Outra prática comum é ouvir as pessoas tentando dissociar a cultura roraimense, por exemplo, da cultura indígena, como se fosse possível fazê-lo. Comportamentos como estes, pressionam os indígenas e fomentam conflitos internos e questionamentos sobre suas identidades. Apesar de originários da terra *brasilis*, não há exagero em dizer que as tradições musicais indígenas estão esquecidas no pensamento social e musical brasileiro.

Os cantos indígenas, objeto deste artigo, foram registrados pelo projeto *Panton Pia'*, criado por Devair Antônio Fiorotti e financiado pelo CNPq há sete anos, coleta narrativas nas terras indígenas São Marcos e Raposa Serra do Sol. Já são 37 entrevistados, de 24 comunidades. Um dos focos da pesquisa são os cantos, que já foram coletados mais de 100, nas línguas macuxi e taurepang. Neste trabalho, os cantos indígenas são considerados poesia oral. Zumthor (1997) fala que o simbolismo integrado ao exercício fônico se manifesta no emprego da linguagem e é aí que se enraíza toda a poesia. O autor também descreve as qualidades materiais da voz: o tom, o alcance, o timbre, a altura, o registro e cada uma delas o costume liga um valor simbólico. A voz é tida como um objeto e é em torno deste objeto que fecha e solidifica o laço social, enquanto toma forma uma poesia. “O sopro da voz é criador” (p. 12).

Rothemberg (2006) em seus estudos sobre a poesia ameríndia considera a musicalidade e os mecanismos poéticos das artes verbais indígenas como parte integrante da composição. A poesia é coletiva, ainda que não se conheça o poeta, pois ela expressa os sentimentos de uma coletividade. Infelizmente existem registros de materiais como estes que não são fidedignos e mostram a falta de conhecimento estrutural da língua tornando o estudo da palavra poética, insuficiente.

O método utilizado aqui é de revisão bibliográfica, áudios dos cantos e as partituras dos cantos indígenas. Este estudo mostra-se relevante não só porque permite relacionar a poética com a linguagem musical, mas porque busca a valorização das culturas indígenas numa tentativa de compreendê-las como sujeitos suscetíveis às transformações da so-

cidade a partir de suas tradições e suas respectivas línguas. Aqui, é apresentada a análise de um canto, tendo em vista o caráter ainda provisório da pesquisa aqui iniciada.

No Brasil são muitos os povos indígenas e diferentes entre si. Cada povo tem seus usos, costumes próprios, com atitudes estéticas, crenças religiosas, organização social, filosofias e características como resultado de vidas acumuladas e desenvolvidas em milhares de anos. As línguas dos povos indígenas brasileiros são adequadas e expressivas no meio social em que esses povos têm vivido. Apesar das diferenças, elas compartilham do que é comum a todas as línguas do mundo, a capacidade de comunicar-se pela linguagem.

A afinidade entre poesia e música é explorada desde os tempos remotos pelos pré-românticos e românticos, especialmente na filosofia e nos estudos literários. O etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg documentou materiais sonoros indígenas no norte do Brasil e no sul da Venezuela no período de 1911-1913. Foram 49 cilindros com músicas tocadas e cantadas por membros das etnias macuxi, taurepang, iecuanamaiongong (família linguística do caribe) e uapixana (família aruaque). Outros 36 cilindros foram gravados em 1913 contendo cantos e peças de músicas contendo flautas dos baniva (família aruaque). (GALUCIO, 2009)

As comunidades indígenas roraimenses são diversificadas, e a aproximação entre os povos indígenas e suas culturas permitiu o compartilhamento de elementos culturais que hoje se vê nas comunidades, e entre eles estão os cantos indígenas. Este estudo contempla uma diversidade de cantos nesta coleção de músicas que estão classificados em parixara, tucui, marapá e areruia. (FIOROTTI, 2015)

Nesse contexto, destacam-se projetos que buscam a valorização das culturas indígenas, a coleta desses materiais da tradição indígena proporciona subsídio para este estudo, como é o caso do Projeto *Panton Pia*¹, que resultou na elaboração de materiais como quatro livros (no prelo). O quarto volume é dedicado a cantos tradicionais macuxi e taurepang. O acervo é composto de 81 cantos indígenas tradicionais em macuxi e taurepang. Estes cantos foram gravados em áudio e sua poesia organizada no livro *Panton Pia*, vol. IV: Cantos tradicionais taurepang e macuxi (no prelo). Os intérpretes Manaaka e Yauyo (Terêncio Luiz Silva e Zenita de Lima, da comunidade Ubaru, macuxi de Roraima, Brasil) são as pessoas que gravaram os áudios disponíveis das músicas e seu Terên-

cio canta nas línguas indígenas macuxi e taurepang e junto ao professor Devair Fiorotti traduziram os cantos para o português.

Os cantos, principalmente o parixara, têm sido bastante divulgados mesmo na cidade de Boa Vista. O parixara é um ritmo indígena e hoje é o mais difundido em Roraima, especialmente depois do movimento cultural Roraimeira, que difundiu a dança e cita o vocabulário indígena em várias de suas músicas (FIOROTTI, 2015). O tucui é um canto mais relacionado com a sabedoria dos pajés, que tratam de intervenções feitas na natureza como: chamar chuva e acalmar trovões. São dançados de forma coletiva com apetrechos de saias de fibras (buriti) e ornamentos de pássaros empalhados como o beija-flor que é o que dá significado ao nome tucui (*Ibidem*). O marapá tem como significado morcego, que segundo relatos indígenas seriam canções de danças noturnas ou canções de ninar (*Ibidem*). Os areruia, que significa aleluia, são cantos que surgiram do contato com o não índio, podendo serem vistos como uma imitação do parixara, originado das missões religiosas (*Ibidem*).

Os cantos indígenas fazem parte das tradições indígenas e eram passados de geração para geração. Eram, pois hoje é difícil encontrar na região estudada jovens que sabem tais cantos. É importante ressaltar que os cantos indígenas tradicionais são constituídos de uma língua antiga e não contemporânea. Segundo Fiorotti,

Eram todos cantos oriundos de já idosos e da tradição oral. Os cantos, assim como as rezas e superstições, têm sido pesquisados por mim há algum tempo. Tenho encontrado neles referências que não mais são do uso contemporâneo: no vocabulário, no conteúdo, principalmente há referências há uma realidade mítico-histórica que praticamente não existe na maioria das comunidades, destacadamente nos mais jovens: histórias como do lago Piri-Piri, do Rato'; evocações em rezas de Insicran, Aniquê, como se fossem deuses. Os cantos, segundo Seu Terêncio, pertencem a uma época em que essa realidade mítico-histórica era efetiva na vida dos indígenas dessa região (FIOROTTI, 2015, p. 9, no prelo)

Esses cantos indígenas tradicionais são constituídos de uma língua antiga e não contemporânea. Muitas vezes, trata-se de um vocabulário tão antigo que nem mesmo os intérpretes indígenas das canções puderam traduzi-los (FIOROTTI, 2015). Embora constituídas de princípios e propriedades comuns, as línguas estão sujeitas a um grande número de fatores de instabilidade e variação que acabam por determinar fortes tendências a constantes alterações. As alterações linguísticas que ocorrem nas comunidades vão constituir diferenças entre as falas. Como consequência, algumas línguas, mesmo se diferenciando substancialmente, conser-

vam elementos comuns. (RODRIGUES, 2002)

Isso reforça o fato de que o trabalho que tem sido feito quanto ao estudo dos cantos indígenas é relevante tanto para os povos indígenas, quanto para a sociedade em geral. As abordagens dos múltiplos aspectos da música: o lúdico, o sagrado, o social, o religioso e até mesmo o filosófico vão para além do que já se conhece por música, os chamados profissionais e comerciais. (TUGNY, 2006)

As tradições musicais indígenas estão praticamente esquecidas no pensamento social e musical brasileiro. Com a realização de estudos sobre as tradições indígenas, tem surgido a busca por uma consciência e superação desse esquecimento.

Dentre os teóricos que fundamentam a possibilidade de se falar nos cantos indígenas como poéticos, é possível citar Paul Zumthor (1997), que reconhece a inconstância do conceito de literatura, tal qual faz Eagleton (1997), alertando inclusive para o fato de que o termo “literatura” no contexto dos indígenas possa ser um termo vazio, razão pela qual Zumthor opta por utilizar o termo “literatura oral”. Além disso, Jerome Rothenberg (2006) apresenta a noção de “poemas primitivos”, concebendo o primitivo como um termo a ser usado com restrições, como complexo e não como algo atrasado ou inferior. Nesse caso, esses textos são entendidos como uma arte coletiva, pois a sua origem pertence a uma memória coletiva.

A cultura, nesse sentido, é entendida como algo semiótico (GERTZ, 2014), que se estabelece a partir das relações com estruturas significativas entre os indivíduos, como os símbolos. Os sistemas organizados de símbolos significantes de certo modo controlam o comportamento do homem, e a cultura compreende tais padrões, não como ornamento da existência humana, mas como uma condição essencial de sua especificidade.

Além disso, nestes textos, as palavras se tornam cantos mágicos que fazem o objeto, “não representam a fala sobre ele, mas é a sua própria essência por meio de uma poesia que não diferencia música, som, dança e palavra” (SGAMBATTI JÚNIOR, 2013, p. 3). Há uma transformação da palavra quando proferida ou ouvida e com a qualidade da música e da dança associada a ela, é possível perceber essa transformação da palavra em corpos tangíveis.

Na poesia oral, a mensagem se oferece a uma audição pública, por

outro lado a escritura se oferece a uma percepção solitária. No texto poético oral, as marcas são mais densas e o texto oral nunca preenche inteiramente o seu espaço semântico. A poesia oral, em sua função se manifesta em relação ao horizonte da expectativa dos ouvintes. A definição de Zumthor (2000, p. 69) para poética ora, mostra que ele entende a poesia como uma pulsão de ser na linguagem e que “toda palavra poética aspira a ser dita, a ser ouvida”. A escolha do termo poética oral, ao invés de literatura oral é decorrente do paradoxo que a palavra literatura carrega quando se une à oralidade.

Nos cantos indígenas tradicionais pode-se ter acesso não só a poesia, mas também a melodia. Como foi dito anteriormente os cantos indígenas são considerados poesia oral. Zumthor (1997) ao falar sobre a poesia oral diz que a língua transita pela voz, isto é a existência física que se impõe a nós com uma força de choque de um objeto material. É possível que este mesmo pensamento possa ser de forma analógica, aplicado à música escrita, a partitura, e a sua execução; especialmente naquelas em que o compositor não deixou indicação, assim como nos cantos indígenas. (VALENTE, 1999)

O termo "poética oral" totaliza uma produção de caráter sonoro, conduzida pela voz, dirigida a um público e caracterizada pelo coletivo que representa uma determinada sociedade em que é produzida. Neste caso, representa os povos macuxi e taurepang; segundo Zumthor (2000, p. 87), “a performance é o ato pelo qual um discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido”. Os cantos indígenas mostram essa performance por meio de um discurso poético, onde as múltiplas visões de mundo, e todo o complexo cultural, social e emocional associados as línguas macuxi e taurepang aqui, são apresentadas através de seus cantos.

A poética também pode indicar um ato poético em si, como uma ressignificação semântica de certos elementos ligados à palavra e seu significado dentro de um contexto, mas também pode se aplicável a qualquer outro objeto ou entendimento para que assim possa ressignificar um valor já atribuído, produzindo novos sentidos. Esse processo está intimamente ligado ao imaginário, em que a atribuição de significados é uma constante. A poesia primitiva, tão falada por Rothemberg, mostra a poesia ligada ao canto, indiferenciada, anônima e coletiva. A poesia se subordina a música e, por vezes, à coreografia. (SPINA, 2002)

Quando se fala da poesia oral é importante salientar o conheci-

mento das línguas, suas características e como são obtidos por meio de estudos histórico-comparativos que observa correspondências regulares de sons, de palavras e de formas gramaticais. A língua macuxi se associa à taurepang com palavras semelhantes, por exemplo, na perda da sílaba final de algumas palavras e substituída por uma oclusão glotal (RODRIGUES, 2002). Uma das características da poesia é nos remeter através dos versos, uma sonoridade referente a algo que está no texto. A composição rítmica e os sons dos fonemas fazem parte dessa construção.

Para estudiosos como R. Finnegan, as canções, bem como outras formas poéticas orais, possuem características próprias, dentre as quais são tidas como essenciais a utilização da voz. Para discutir a natureza literária e poética dos cantos será imprescindível fazer uma distinção entre poesia escrita e poesia oral, porque os gêneros literários orais possuem diferentes potencialidades referentes à literatura escrita, um aspecto importante para apreciação e para a análise do canto como um modo de expressão estética (FINNEGAN *apud* GESSA 2010). Nos cantos a escrita deixa de possuir somente o valor de referência absoluta, exclusivo do pensamento e do discurso poético, passando a ser uma ferramenta entre muitas disponíveis no processo de criação, transmissão e performance de um poema.

Tavares (2005) afirma que a poesia busca usar a sonoridade das palavras e do ritmo das frases para criar uma impressão de música; sugere imagens através das palavras que estimulem indiretamente os cinco sentidos e tenta evocar ideias através de palavras que traduzem noções abstratas. Há poetas que sabem criar música em seus versos. Eles unem as palavras, tiram sonoridades inesperadas delas, criam ritmos complexos e com cadências. Por vezes pessoas que não conhecem a língua em que os versos foram escritos, conseguem perceber e admirar a música que existe no poema.

A sonoridade dos versos tem muito a ver com a variedade de vogais e consoantes das palavras que se escolhe para a composição estrutural da poesia. Pode-se evitar a repetição excessiva de sons, como optar por uma repetição proposital de sons para dar efeitos na criação; da associação de ideia entre imagem e sons contidos nos versos, a mente aceita analogias para que se perceba o que o poeta quer transmitir. O efeito da música no verso não está restrito a algumas repetições de sons, mas pela combinação de sons diferentes para combinar palavras, de formas a explorar a riqueza sonora da língua. Há poetas talentosos nesse trato da língua. (TAVARES, 2005)

A rima é um dos recursos mais utilizados pelo poeta para explorar a sonoridade das palavras. São sons que repetem em intervalos regulares criando um ritmo e despertando no leitor a expectativa de que mais adiante aquele som vai reaparecer, e às vezes em outra palavra. São muito comuns nas músicas brasileiras as estrofes em forma de quadras ou quadrinhas. São quatro versos, cada um com sete sílabas, o segundo verso e o quarto verso rimam entre si. É uma herança dos portugueses presentes no folclore e na literatura, a ponto de nosso ouvido estar acomodado ou acostumado a esse formato. “A quadra é a forma poética mais simples da nossa língua”. (TAVARES, 2005, p. 35)

Ao se falar de sonoridade na poesia, não significa falar da sonoridade das palavras, que possivelmente aproximaria música de poesia. Segundo Ferraz (2005) existe musicalidade na poesia e maneiras de se ouvir uma música e de perceber elementos musicais através de um poema. Os artifícios são muitos durante uma composição: criar uma harmonia, uma batida rítmica clara, criar pequenos ciclos, usar sonoridades estranhas ou optar por sonoridades já aceitas. “Tornar sonora uma estrutura de relações”. (p. 35)

Ferraz afirma que

[...] os primeiros passos de uma peça são os desenhos desta cantinela, deixando claro a quem ouve que existe uma sonoridade em círculo (um intervalo musical, algumas notas, um som concreto, um tipo de ressonância, um gesto, uma figuração melódica ou harmônica) [...] (FERRAZ, 2005, p. 36)

A música passa a ser pensada por evidências catalogáveis como: os temas recursivos, as sequências seriais e harmônicas e por pequenos pontos circulantes que estão dentro das evidências catalogáveis. Não se pensa em um tema, mas pequenos componentes deste tema. A prática de preservação do silêncio teve início no século passado, mas persiste até os dias de hoje com algumas ressalvas. O silêncio está ligado diretamente à estética da linguagem musical. (VALENTE, 1999)

São elementos que podem ser observados durante a análise que será realizado mais adiante. A composição da estrutura da poesia tem certa proximidade com a composição da estrutura musical porque trata de elementos semelhantes pelo uso da voz. As peculiaridades percebidas na melodia e temática da poesia dos cantos também poderão ser apreciadas na próxima parte do texto. Uma das vertentes estudadas é interrogar a parceria entre as duas modalidades: o processo de articulação entre texto poético verbal e texto musical. Estudar o modo como ambas se veiculam

e se adequam na construção dos fatos de palavra cantada diante da intervenção da voz humana (MATOS, 2008). A composição estrutural da poesia: repetição de sons, combinação de sons, ritmo, silêncio, acentuação melódica, imagem e sons. (TAVARES, 2005)

A composição estrutural da música basicamente se organiza assim: melodia, harmonia, ritmo, pequenos ciclos, sonoridades estranhas ou já aceitas, notas musicais, intervalos musicais, e temas (VALENTE, 1999). A composição das notas musicais é uma atividade formalizada, pois na música ocidental são utilizados os códigos musicais tradicionais, eles requerem um conhecimento prévio a respeito das regras e normas estabelecidas há muitos séculos. Nos cantos abordados em geral são melodias feitas com cinco a seis notas, o ritmo é sincopado, as músicas praticamente são cantadas no mesmo tom sem instrumento de acompanhamento harmônico. No ato de compor música não existe uma fórmula composicional.

Os cantos foram feitos inicialmente pelos povos indígenas de forma empírica, não houve necessidade de conhecimento formal da teoria musical. Na tradição da música ocidental, faziam afirmações de que sons que procedessem de um instrumento convencional não poderiam ser utilizados nas composições, estes seriam considerados ruídos se ocorressem no momento da execução. Nos cantos indígenas a melodia é acompanhada por chocalho, flauta entre outros instrumentos artesanais. Estes funcionam como adereços da melodia que expressam elementos simbólicos dos mitos indígenas.

A ligação da música com o som, não é organizar os sons das notas, mas a organização sonora. Nos cantos indígenas, caso em estudo, podemos observar no trecho que se segue a combinação de sons abordados no parágrafo anterior. No canto “Parixara 1”, a repetição de sons ocorre com a mesma palavra, reforçando a ideia de encontro entre a água “uyepori’na”:

Parixara 1

Autor e compositor:

Tradução: Terêncio Luiz Silva e
Devair Antônio Fiorotti

Voz

A - pa - ru - ya u - ye - o - ri' - na u - ye - po - ri' - na

Chocalho

7
Vz A - pa - ru - ya u - ye - o ri' - na u - ye - po - ri' - na
Ch

11
Vz I - wri - ti ra - mo - no - ri - po u - ye - po - ri' - na
Ch

15
Vz A - pa - ru - ya uye - po - ri' - na u - ye - po - ri' - na
Ch

Na apresentação da partitura neste paraxara, o chocalho marca o tempo 1, ou tempo forte da melodia, e dá base para a poesia/melodia. É perceptível tanto na sonoridade do canto, quanto na visibilidade da poesia com a repetição de palavras seja nas notas graves, seja nas notas agudas que reforçam a temática da poesia, o encontro “uyepori’na”, com a água que o encontra. São seis notas que fazem parte da composição melodia deste canto: do#, mi, fa, fa#, sol e lá. Este fator é importante porque inicialmente há uma repetição da nota grave na mesma palavra “pori’na” por diversas vezes. O silêncio também pode ser analisado, pois existe nas pausas de vírgulas e pontos da poesia, enquanto que na forma musical são representadas pelas figuras de pausas. A imagem que os sons produzem são bem visíveis quando se conhece o que está sendo dito. A acentuação melódica pode ser observada na sílaba mais forte da palavra que recebe notas mais agudas para acentuar a palavra cantada. São inúmeras possibilidades que podem ser estudadas e analisadas profundamente, mas o objetivo aqui é mostrar essas possibilidades. Possibilidades de pensar a música indígena e sua relação com o texto poético ali presente.

A poesia dos cantos indígenas expressa recursos linguísticos e musicais que apresentam a sonoridade dos elementos poéticos e musicais para análise neste estudo. Estes relacionam-se entre si e proporcionam muito material para analisar a melodia e a poesia de forma que conseguem dialogar pelo conjunto de elementos que compõem a poesia oral. A sonoridade das palavras e a sonoridades dos sons das notas musicais deram subsídio para este estudo direcionado aos cantos, mas também para

novas pesquisas. Os elementos poéticos que compõem a estrutura da poesia que podem ser analisados são: repetição de sons, combinação de sons, ritmo, silêncio, acentuação melódica, imagem e sons. Já os da composição musical são: a melodia, ritmo, pequenos ciclos, sonoridades estranhas ou já aceitas, notas musicais, intervalos musicais, e temas. O estudo proposto neste artigo abre um leque de elementos que podem ser averiguados na poesia contida nos cantos indígenas. Traz uma visualização musical mais detalhada desta relação, não só por este viés, mas de outras possibilidades de divulgação e de reconhecimento da cultura indígena em sua essência, em suas tradições, visão de mundo, e as línguas macuxi e taurepang sendo divulgadas por seus cantos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTRO, Eduardo Viveiro. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. *O Que nos Faz Pensar*, n. 18, p. 347-399, set. 2004. Disponível em: <http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/perspectivismo_e_multipluralismo_na_america_indigena/n18edu_ardoViveiros.pdf>. Acesso em: 20-04-2015.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad.: Waltesir Dutra. Revisão da tradução: João Azenha Jr. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERRAZ, Silvio. *Livro das sonoridades: notas dispersas sobre composição – um livro de música para não músicos ou de não músico para músicos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

FIOROTTI, Devair Antônio. *Panton Pia'*, vol. IV: cantos tradicionais taurepang e macuxi. Intérpretes: Manaaka e Yauyo. Trad.: Terêncio Luiz Silva e Devair Antônio Fiorotti, 2015. [No prelo]

GALUCIO, Ana Vilacy. *Theodor Koch-Grünberg: documentando culturas indígenas no início do século XX*. Belém, vol. 4, n. 3, p. 553-556, set./dez.2009.

GEERTZ, Clifford. *As interpretações das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2014.

GESSA, Marília. Ritmo e poesia em performance: uma análise das relações entre texto e música no Rap do Racionais MC'S. *Anais do I Seminário Brasileiro de Poéticas Oraís: Vozes, Performances, Sonoridades*, 20 a 22 de outubro de 2010. Universidade Estadual de Londrina, p. 480-

500. Disponível em:

[http://www.academia.edu/884434/Ritmo e Poesia em Performance Uma análise das relações entre texto e música no rap dos Racionais MC's](http://www.academia.edu/884434/Ritmo_e_Poesia_em_Performance_Uma_an%C3%A1lise_das_rela%C3%A7%C3%B5es_entre_texto_e_m%C3%BAica_no_rap_dos_Racionais_MC_s) Acesso em: 27-11-2015.

GONÇALVES, Agnaldo José. *Laokoom revisitado: Relações homofolológica entre texto e imagem*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994.

MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz. In: MATOS, Claudia Neiva de. *Poesia e música: laços de parentesco e parceria*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. *Línguas brasileiras: para o conhecimento das línguas indígenas*. São Paulo: Loyola, 2002.

ROTHENBERG, Jerome. *Etnopoesia no milênio*. Org.: Sergio Cohn. Trad.: Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

SGAMBATTI JUNIOR, Milton. *Poética indígena: um ensaio sobre a origem da poesia*, 2013. São Paulo. Disponível em:

[http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros anteriores/n3/download/pdf/poetica_indigena.pdf](http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros_antteriores/n3/download/pdf/poetica_indigena.pdf). Acesso em: 29-07-2015.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2002.

TAVARES, Braulio. *Contando histórias em versos: poesia e romanceiro popular no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2005.

TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Rubem Caixeta de. *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Orgs.: Rosângela Pereira de Tugny; Rubem Caixeta de Queiroz. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

VALENTE, Heloisa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad.: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: HUCITEC, 1997.

_____. *Performance, recepção e leitura*. Trad.: Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: PUC-SP, 2000.