

PRÁTICAS TRANSLÍNGUES E TRANSCULTURAIS NAS ARTES VERBAIS PEMON: CONSIDERAÇÕES A PARTIR DE CANTOS E NARRATIVAS ORAIS

TRANSLINGUAL AND TRANSCULTURAL PRACTICES IN THE PEMON VERBAL ARTS: CONSIDERATIONS BASED ON SONGS AND ORAL NARRATIVES

Jociane Gomes de Oliveira  <https://orcid.org/0000-0002-7330-7316>
Universidade Federal do Pará
jocianegomesdeoliveira@gmail.com

Izabela Guimarães Guerra Leal  <https://orcid.org/0000-0002-6630-9970>
Universidade Federal do Pará
izabelaleal@gmail.com

D.O.I: <http://doi.org/10.5281/zenodo.14053010>

Recebido em 01 de julho de 2024

Aceito em 19 de agosto de 2024

Resumo: Este artigo analisa dois cantos interpretados por Bernaldina José Pedro, a vovó Bernaldina (ou Meriná), indígena macuxi, bem como duas narrativas orais transmitidas por Clemente Flores e Alcuíno de Lima, indígenas taurepangues. A primeira música é um *simiidin*, um tipo de canto religioso, e a segunda um canto produzido no período da homologação da TI Raposa Serra do Sol. As músicas em questão são o ponto de partida para uma discussão a respeito das práticas translíngues existentes na região e as aproximações que esse processo guarda com o que foi chamado de transculturação por Fernando Ortiz (1983). Além disso, este texto reflete ainda sobre como essas práticas incidem nas artes verbais pemon, sobretudo no caso da música (*eren*) e da narrativa (*panton*). Para embasar a discussão, os principais nomes são Ortiz (1983) e Ángel Rama (2008), mas, além deles, serão considerados autores como Cesáreo de Armellada e Carmela Napolitano (1975), Devair Fiorotti (2018) e Lyll Barceló Sifontes (1979), entre outros.

Palavras-chave: Práticas translíngues. Transculturação. Artes verbais indígenas. Pemon. Circum-Roraima.

Abstract: This text analyzes two songs performed by Bernaldina José Pedro, Vovó Bernaldina (or Meriná), a macuxi indigenous person, as well as two oral narratives transmitted by Clemente Flores and Alcuíno de Lima, two taurepangues indigenous people. The first song is a *simiidin*, a type of religious song, and the second is a song produced during the homologation of the TI Raposa Serra do Sol. The songs in question are the starting point for a discussion about the translanguing practices that exist in the region and the similarities that this process has with what has been called transculturation by Fernando Ortiz (1983). This text also reflects on how these practices affect the Pemon verbal arts, especially in the case of music (*eren*) and narrative (*panton*). The main names to support this discussion are Ortiz (1983) and Ángel Rama (2008), but in addition to them, authors such as Cesáreo de Armellada and Carmela Napolitano (1975), Devair Fiorotti (2018) and Lyll Barceló Sifontes (1979), among others, will be considered.

Keywords: Translingual practices. Transculturation. Indigenous verbal arts. Pemon. Circum-Roraima. o

Introdução

Meriná é seu nome e ela foi feita guardiã. [...] Nasceu e cruzou fronteiras, cresceu na linha de frente da resistência [...] Seres, entidades, santos, anjos da natureza povoam sua cantoria. [...] Diante, bem diante da violência, é quando mais sorri e enfraquece a tez da destruição. (Esbell, 2019, n. p.)

A fala com que este texto se inicia foi retirada de uma apresentação escrita pelo artista Jaider Esbell (2019) sobre Bernaldina José Pedro, conhecida como Vovó Bernaldina (ou Meriná), anciã macuxi da Comunidade Maturuca, localizada na Terra Indígena – TI Raposa Serra do Sol, no estado de Roraima. Meriná é quem interpreta os cantos a partir dos quais este artigo discutirá algumas práticas translíngues estabelecidas na região do circum-Roraima e as aproximações que essas relações guardam com o que foi chamado de transculturação por Fernando Ortiz (1983).

Esses cantos, por sua vez, foram publicados em 2019 na obra *Cantos e Encantos: Meriná Eremu*, numa parceria entre Meriná e Devair Fiorotti. Na introdução do livro, Fiorotti (2019c) ressalta que os cantos interpretados por Meriná, entoados em macuxi, também podem ser encontrados em outras línguas, como o taurepang. Ao longo dessa obra, somos apresentados a músicas de diversos tipos, em algumas das quais é possível observar a mistura de diferentes línguas. É o caso de um *simiidin*¹ apresentado por Meriná, que inclui palavras em português, inglês e macuxi. Além disso, há músicas relacionadas à homologação da TI Raposa Serra do Sol que, assim como o *simiidin* mencionado anteriormente, apresenta uma combinação de palavras em português e macuxi.

A presença de palavras pertencentes a mais de uma língua em algumas das textualidades indígenas do circum-Roraima é produto de uma complexa rede de relações culturais existente na região. É dessa rede de relações que emergem vozes como a de Meriná, que, por meio das artes verbais de seu povo, concretiza o que mencionou Esbell na epígrafe deste texto. É, ainda, desse contexto que surgem narradores como Clemente Flores – taurepang da comunidade Sorocaima I, TI Alto São Marcos –, e Alcuíno de Lima – taurepang da comunidade Taxi, TI Raposa Serra do Sol – sobre quem também falaremos neste artigo. Assim, é a partir de dois cantos interpretados por Meriná, bem como de duas narrativas transmitidas pelos informantes Clemente Flores e Alcuíno de Lima, que este artigo se propõe a refletir sobre as práticas translíngues presentes nas artes verbais pemon², sobretudo no caso da música (*eren*) e da narrativa (*panton*). Além dessas canções, vez e outra recorreremos a menções a outros elementos que evidenciam os diálogos inter/transculturais, sobretudo entre os Pemon e grupos não indígenas.

Vovó Bernaldina é, nas palavras de Jaider Esbell (2019, n.p), “uma sobrevivente do holocausto cultural” ao qual foi submetida, e nisso sua situação não difere da de tantos outros indivíduos de seu povo. Os Macuxi, assim como ocorreu com diversas etnias indígenas no Brasil, foram submetidos a tentativas de dizimação de seus indivíduos, seja pela violência física ou por imposições culturais, por via, sobretudo, das incursões religiosas na região em que habita esse povo e de ações de exploração econômica, como denunciam diversos autores (Pira, 1978; Diniz, 1971) e muitos

¹ De acordo com Fiorotti (2019c), é um canto religioso. Nas próximas páginas nos estenderemos um pouco mais a respeito desse tipo de música.

² Segundo Santilli (2001), alguns grupos da região do Monte Roraima utilizam os termos Pemon e Kapon para identificarem-se entre si: os Kamarakoto, Arecuna, Taurepang e Macuxi são Pemon; já os Akawaio e Patamona são Kapon.

anciãos Macuxi entrevistados ao longo do *Projeto Pantan Pia'*, criado e coordenado por Devair Fiorotti, e com vigência entre 2007 e 2020, ano em que Fiorotti faleceu. Nesse projeto, foram feitas entrevistas, geralmente *in loco*, com anciãos indígenas das Terras Indígenas Alto São Marcos, Raposa Serra do Sol e Barata/Livramento.

A partir das pesquisas realizadas no *Pantan Pia'*, Fiorotti relata que a língua nativa de alguns dos povos indígenas chegou a ser chamada pejorativamente de “gíria”. Conforme o autor, “com a chegada dos fazendeiros, eles [os indígenas] foram para fazenda ser empregados ou na cozinha ou como boiadeiros. Muitos também foram trabalhar no garimpo, principalmente na Venezuela” (2019a, p. 15). Um dos anciãos entrevistados por Fiorotti, Aprígio Ramos, macuxi da Comunidade Guariba, TI São Marcos, Pacaraima – RR, relata em certo momento: “eu não sabia falar português, eu entendia só gíria, gíria, esse macuxi, né, eu falava só isso aí” (2019a, p. 289)³.

Esses relatos evidenciam como a presença dos brancos nas comunidades indígenas impactou a relação entre esses povos e suas respectivas línguas nativas, em muitos casos. Ao discutir a transposição de línguas orais para línguas escritas entre alguns povos autóctones roraimenses, Bruna Franchetto (2008) afirma que a escrita e os consequentes processos de alfabetização, letramento e escolarização são dispositivos “delicados e ao mesmo tempo poderosos nas mãos dos agentes ‘civilizadores’, [e] essas experiências operam mudanças significativas nas sociedades indígenas” (Franchetto, 2008, p. 34).

Um exemplo de como esses dispositivos podem influenciar em mudanças que estão além do aspecto puramente linguístico é o que se observa a seguir, no trecho de uma entrevista concedida por Clemente Flores⁴ a Fiorotti:

DF: Uma dúvida só: vocês têm um nome em taurepang e outro em português? Ou é só em português?

[...]

CF: O nome não. Nome escrito foi [dado] pelos brancos. Agora naquela época que ninguém sabia o número e ninguém sabia as letras. Então, esse aqui eu posso decidir, meu filho, digo, eu diria pra ele *wakampö*, esse nome, *wakampö*, *wakampö* é aquele furacão também. Ninguém sabia as letras assim como ABC, por isso que eu poderia chamar ele, eu chamo ele pra batismo dele *Kaikaia*, *Wey Kurata* [Sol], eu poderia falar assim, só pra dizer o nome. Agora nome, agora que nós estamos recebendo só em português...

DF: Ah sim.

CF: Sim senhor. Assim, que indígena, ninguém temos nome...

DF: Eh, não colocam nome indígena não.

(Fiorotti, 2019a, p.40)

Na entrevista transcrita acima, com relação ao diálogo que antecede esse fragmento, Flores falava sobre seus filhos e netos, apresentando os nomes de alguns deles em português. Foi nesse contexto que Fiorotti indagou se eles também tinham nomes em taurepang. Flores explicou, então, que os designativos mencionados por ele, em português, foram dados pelos não indígenas, mas que antes da aquisição da escrita, os filhos poderiam ser nomeados em taurepang. Ele aponta, nesse caso, possibilidades como *wakampö*, *kaikaia* e *wey kurata*. Da resposta de Flores, depreende-se que, ao

³ Entrevista completa disponível no e-book *Pantan Pia': Registro na Terra Indígena São Marcos*, de Fiorotti (2019a).

⁴ Entrevista completa disponível no e-book *Pantan Pia': Registro na Terra Indígena São Marcos*, de Fiorotti (2019a).

menos naquela comunidade, o ato de nomear os indivíduos em suas línguas maternas foi impactado pela imposição da língua portuguesa e pela aquisição da escrita.

Outros relatos evidenciam o fato de que, em decorrência da presença não indígena na região, muitas práticas culturais foram afetadas e isso, naturalmente, repercutiu nas artes verbais dos povos que ali viviam (e ainda vivem), algumas sendo mais afetadas que outras e, em determinados casos, provocando o surgimento de novos artefatos culturais. É o que parece ter ocorrido, por exemplo, com o *areruia*⁵, o *San Miguel*⁶ e o *simiidin*⁷, cantos ligados a movimentos religiosos que, segundo Lyll Barceló Sifontes (1979), surgiram de influências externas à cultura pemon. Não nos estenderemos nas considerações a respeito do *areruia* e do *San Miguel*. Focaremos no *simiidin*, que é o tipo de canto ao qual pertence uma das músicas de Meriná a ser analisada neste texto. O *simiidin*, segundo Audrey Butt Colson (1994/1996), originou-se por volta do final do século XIX e se desenvolveu a partir de um processo de sincretismo.

Ainda de acordo com Colson, desta vez citada por Sifontes (1979), há indícios de que o surgimento do *simiidin* esteja ligado a cânticos e hinos compartilhados por missionários religiosos. Nesse trecho citado por Sifontes (1979), Colson destaca que é comum que haja nesse tipo de canto palavras que não possuem significado conhecido pelos Pemon, bem como a presença de termos em inglês, além de vocábulos pertencentes às línguas faladas pelos Pemon e Kapon e, em alguns casos, mesclas de português e espanhol e até mesmo alemão. É possível, inclusive, que o desconhecimento do significado de algumas palavras seja influenciado justamente pela combinação de elementos linguísticos (morfemas e palavras) pertencentes a línguas diversas daquelas faladas pelos Pemon. Além disso, a origem desses cantos é cronologicamente imprecisa. Muitos, possivelmente por serem antigos, têm em sua letra palavras que são desconhecidas por grande parte dos atuais falantes.

A mistura de morfemas e palavras pertencentes a diversas línguas em um mesmo canto foi observada em um dos *simiidin* entoados por Meriná e apresentado a seguir⁸:

faipankon seispankon weratunai?
 faipankon seispankon weratunai?
 faipankon seispankon weratunai?
 weratunai? weratunai weratunai? weratunai?

faipankon seispankon weratunai?
 faipankon seispankon weratunai?
 faipankon seispankon weratunai?
 weratunai? weratunai? weratunai? weratunai?

⁵ De acordo com Colson (1985, n.p.), o *areruia*, também chamado de *Hallelujah*, *Aleluya* e *Aleluia* é “um sistema de crenças e rituais” surgido do contato entre os povos indígenas e grupos religiosos cristãos que atuaram na região.

⁶ Sifontes (1979, p. 475) apresenta o *San Miguel* como um “movimento sincrético” dos povos Pemon, nascido a partir de uma visão tida por uma taurepang. Segundo essa visão, o arcanjo São Miguel teria aparecido a essa taurepang e, na língua pemon, teria alertado a respeito da proximidade do fim do mundo e que o povo deveria rezar.

⁷ Em seus estudos, Sifontes adota a grafia *chimitin*, mas há indícios de que se trata do mesmo tipo de canto apresentado por Fiorotti e Pedro (2019) como *simiidin*. Neste trabalho, adotaremos a grafia *simiidin*.

⁸ Apresentamos aqui a letra da música cantada por Meriná, e transcrita por seu filho, Charles Gabriel. No livro *Cantos e encantos: Meriná Eremu*, além da letra majoritariamente em macuxi, são apresentadas as traduções de cada uma das músicas. Todavia, não utilizaremos essas traduções em nossas análises.

faipankon tenpankon weratunai?
 faipankon tenpankon weratunai?
 faipankon tenpankon weratunai?
 weratunai? weratunai weratunai? weratunai?

faipankon seispankon weratunai?
 faipankon seispankon weratunai?
 faipankon seispankon weratunai?
 weratunai? weratunai weratunai? weratunai?

faipankon seispankon weratunai?
 faipankon seispankon weratunai?
 faipankon seispankon weratunai?
 weratunai? weratunai? weratunai? weratunai?

faipankon tenpankon weratunai?
 faipankon tenpankon weratunai?
 faipankon tenpankon weratunai?
 weratunai? weratunai weratunai? weratunai?
 hî hî hî hî – rú rú rú rú

(Fiorotti; Pedro, 2019, p. 96)

Esse canto foi publicado em 2019 na obra *Cantos e Encantos: Meriná Eremu*. Embora tenha sido apresentada por Meriná como um *simiidin*, essa música não revela uma temática religiosa explícita em sua letra. Conforme explicado por ela a Fiorotti (2019b), o *simiidin* é um canto religioso relacionado mais especificamente às festividades natalinas, época em que “os indígenas costumam sair para caçar em grupo [...] e voltar com muita caça e são recebidos com festa e muita bebida (caxiri, pajuaru, esse último com teor alcoólico), cantam parixara⁹, mas também esses cantos de Natal” (Fiorotti, 2019b, p. 10). De acordo com Rosilda Silva, professora de macuxi consultada durante a pesquisa, a música faz referência ao remanso, ao ir e vir das águas, que ondulam num movimento crescente e repetitivo, como se verá a seguir.

Uma nota de rodapé no livro em que o canto foi publicado revela um traço interessante: a letra da música é construída por processos de composição de vocábulos que mesclam português, inglês e macuxi. Observemos o primeiro verso: “*faipankon seispankon weratunai*”. *Faipankon* seria a junção entre *five* (cinco, em inglês) e *pankon*, que na língua macuxi pode ser um marcador de pluralidade¹⁰. No processo de formação dessa palavra, parte do vocábulo em inglês se perdeu devido à aglutinação. Outro ponto interessante é o fato de a palavra estar relacionada à pronúncia do número cinco em inglês, e não à sua grafia, o que denota a presença de um processo de oralidade em sua constituição. *Seispankon*, além do *pankon*, é composto pelo vocábulo da língua

⁹ *Parixara* é um dos tipos de música e dança mais conhecidos e mais associados ao povo Macuxi. De acordo com Fiorotti (2019c), relaciona-se a eventos como a abundância de caça, pesca ou colheita, bem como a datas comemorativas.

¹⁰ Essa foi uma das possibilidades apontadas por um professor de macuxi consultado durante a pesquisa. Na *Gramática Didáctica de la Lengua Pemon*, de Mariano Gutiérrez Salazar (2012), o morfema *-kon* é citado como uma terminação que indica a pluralidade. No *Diccionario Pemón*, de Armellada e Salazar (2007), *-kon* volta a ser citado como marcador de pluralidade, ao passo que *-pan* é uma posposição que, dentre outras possibilidades, quando acrescida aos substantivos, pode torná-los adjetivos positivos.

portuguesa *seis* e aqui, ao contrário do que ocorreu com a primeira palavra, houve justaposição dos termos em português e em macuxi.

Esses vocábulos se repetem nas duas primeiras estrofes da canção. Por fim, na terceira estrofe somos apresentados a outra palavra: *tenpankon*, que é constituída pela justaposição de *ten* (dez, em inglês) e *pankon*. Já em relação ao vocábulo *weratunai*, mencionado algumas vezes na letra da música, no decorrer da pesquisa não foi possível rastrear sua origem ou significado. Nos dicionários de macuxi a palavra não aparece registrada e alguns professores indígenas que são falantes nativos dessa língua afirmaram desconhecer-la, o que nos faz pensar que talvez ela seja proveniente de outra língua indígena que não o macuxi. Mas isso é apenas uma suposição.

De início, o fato de a música apresentar uma mistura de vocábulos derivados de diferentes línguas é algo que chama a atenção, principalmente se considerarmos que há, em cada uma das línguas presentes, palavras específicas para designar os números. Em macuxi, de acordo com MacDonnel (2020), para indicar os números cinco, seis e dez se usam, respectivamente, as palavras *mia'taikin* – que corresponde a cinco, fazendo referência aos dedos de uma única mão –, *tiwin mia'pona tímootai* – correspondendo a seis e significando uma mão e um dedo de outra mão – e *mia'tamî nawîrî* – dez, indicando as duas mãos.¹¹ Com o uso das palavras *faipankon*, *seispankon* e *tenpankon* cria-se um efeito sonoro distinto do que haveria se fossem utilizadas as palavras em macuxi.

Evidencia-se, portanto, uma espécie de hibridização linguística que pode estar relacionada não apenas ao contato com os missionários europeus, mas também às especificidades geográfico-culturais da região de origem do povo macuxi. Falamos, mais propriamente, do recorte conhecido como *circum-Roraima*, termo que, segundo Colson (1985), foi empregado por Cesáreo de Armellada para designar o entorno do Monte Roraima. Nessa região, coexistem em proximidade geográfica e cultural (Abreu, 1995) várias etnias indígenas, além de não indígenas, uma vez que essa é uma área em que o Brasil faz fronteira com a Venezuela, país de língua espanhola, e a República Cooperativa da Guiana, onde oficialmente se fala a língua inglesa¹².

O próprio nome *chimitin*, de acordo com Colson (1994/1996), é oriundo da expressão em inglês *Church Meeting*, da qual se aproxima pela sonoridade (pela junção da última sílaba da primeira palavra com a palavra seguinte: *ch-meeting*), mas que, com a escrita, passou por adaptações, sendo grafado como *chimitin* (principalmente em publicações em espanhol e em inglês), ou, no caso da opção feita por Fiorotti e Pedro (2019), *simiidin*. Se de fato o nome *chimitin* veio de uma adaptação da pronúncia de uma expressão em inglês, grafá-la como *simiidin* parece ser uma alternativa que busca uma aproximação às convenções mais recentes de escrita em macuxi, a exemplo do que é feito em *Makuusipe karemeto'pe awanî: uma gramática pedagógica da língua macuxi*, organizada por MacDonnel (2020).

A respeito da grafia na língua macuxi, MacDonnel (2020) explica que não há um padrão único de escrita, o que faz com que haja variações na maneira como determinadas palavras são escritas. Mas, nesse mesmo estudo, MacDonnel afirma que a consoante “s” em macuxi corresponde aos sons [s], [z], [ʃ], [ʒ], representados em português pelas letras “s”, “z”, “x” e “j”, respectivamente, a depender da posição que ocupa na palavra e da proximidade com outros sons. Assim, de acordo com o autor, “s”

¹¹ MacDonnel (2020) explica que há quatro números básicos em macuxi, e que a partir do quinto, a contagem é feita nos dedos da mão (*mia'*) e do pé (*pu*).

¹² O inglês e o espanhol, respectivamente, são os idiomas oficiais da República Cooperativa da Guiana e da República Bolivariana da Venezuela. Todavia, em ambos os países, além do idioma oficial, são faladas diversas outras línguas, incluindo algumas indígenas.

pode ter som [ʃ], de “x”, quando aparece “perto das vogais altas *i, u*”, “no início de palavra ou após uma vogal curta (consoantes surdas)” (MacDonnel, 2020, p. 29). Desse modo, na palavra *simiidin*, o “s” inicial tem o som [ʃ], de “x”. No entanto, é possível observar entre professores e autores macuxi, de produção mais recente, certa preferência pelo padrão de escrita adotado por Fiorotti e Pedro.

Vale ressaltar, ainda, que esse canto, até chegar à forma como o conhecemos na publicação de Fiorotti e Pedro (2019), passou por um processo de transposição da oralidade para a escrita em macuxi e, posteriormente, pela tradução da língua indígena para o português. No caso das artes verbais a respeito das quais este texto versa, quando passadas para a escrita, abrem-se margens para um leque de possibilidades interpretativas, algumas vezes distintas do que haveria no texto oral. Isso porque recursos como a entonação, a pronúncia e muitas outras nuances que podem ser percebidas na oralidade não são comportadas pela escrita.

Os aspectos já mencionados revelam a junção de muitos elementos que integram as artes verbais pemon e até mesmo outras manifestações culturais desse povo: as relações explícitas com elementos exógenos aos que, a priori, seriam pertencentes à sua cultura. No canto apresentado, isso se evidencia com a presença dos vocábulos em uma língua estrangeira ao pemon. Isso também pode ser observado em outras músicas interpretadas por Meriná, como é o caso de alguns cantos produzidos no período da homologação¹³ da TI Raposa Serra do Sol. Um deles, por exemplo, diz:

upatakon kîpî homologação
morokookon pataase homologação
wikasa' koopana presidente lula ya wikasa man

wikasa man wikasa man koopana presidente lula ya wikasa man

upatakon kîpî homologação
morokookon pataase homologação
wikasa' koopana presidente lula ya wikasa man

wikasa man wikasa man koopana presidente lula ya wikasa man

upatakon kîpî homologação
morokookon pataase homologação
wikasa' koopana presidente lula ya wikasa man

wikasa man wikasa man koopana presidente lula ya wikasa man

upatakon kîpî homologação
morokookon pataase homologação
wikasa' koopana presidente lula ya wikasa man

wikasa man wikasa man koopana presidente lula ya wikasa man

upatakon kîpî homologação
morokookon pataase homologação
wikasa' koopana presidente lula ya wikasa man

wikasa man wikasa man koopana presidente lula ya wikasa man

¹³ Fiorotti (2019b) esclarece que esse canto surgiu em meio à luta pela demarcação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol. É, portanto, um canto bem mais recente que o anterior.

upatakon kîpî homologação
morokookon pataase homologação
wikasa' koopana presidente lula ya wikasa man

wikasa man wikasa man koopana presidente lula ya wikasa man

upatakon kîpî homologação
morokookon pataase homologação
wikasa' koopana presidente lula ya wikasa man

wikasa man wikasa man koopana presidente lula ya wikasa man

upatakon kîpî homologação
morokookon pataase homologação
wikasa' koopana presidente lula ya wikasa man

wikasa man wikasa man koopana presidente lula ya wikasa man

Fiorotti e Pedro (2019, p. 40)

Nessa música, podemos notar a presença de vocábulos em língua portuguesa: *homologação* e *presidente lula*. Embora nisso se assemelhe ao caso do *simiidin* analisado anteriormente, a ocorrência de palavras em língua portuguesa nesse canto de homologação parece atender a uma necessidade de uso, haja vista que a palavra *homologação* foi incorporada à língua macuxi provavelmente em função da necessidade de nomear um processo vivenciado pelas comunidades indígenas, um processo tão exógeno às culturas desses povos quanto o vocábulo incorporado à canção.

No entanto, esse tipo de ocorrência não se restringe às práticas musicais, que incluem os cantos propriamente ditos, as danças, os ornamentos e outros aspectos ligados à performance. Com as narrativas não foi diferente. Fiorotti (2019a) traça um panorama do que percebeu durante sua atuação no *Panton Pia'* e conclui que, no caso dos entrevistados que fazem parte da Terra Indígena Alto São Marcos, a história de seus povos foi marcada pela atuação da igreja. Essa instituição, de acordo com Fiorotti,

está presente na vida desses povos há praticamente dois séculos. A partir dos relatos, não houve nenhum tipo de tentativa de conciliação entre o mundo cristão e a realidade indígena. Como algumas entrevistas denunciam, simplesmente seria pecado recontar essas narrativas. Com isso, em algumas comunidades, há pessoas que não sabem essas histórias, a não ser alguns resquícios. Por outro lado, quando há ainda anciões que sabem essas narrativas em algumas comunidades, faltam pessoas para ouvi-las. A maioria, pelo contato com o mundo não índio, não se identifica com essas narrativas. (2019a, p. 15)

A fala de Fiorotti denuncia o quanto o *panton* foi afetado pela incursão religiosa entre os Macuxi. Apesar das perdas que inevitavelmente ocorreram, algumas narrativas resistem sob a voz, às vezes cansada, de narradores que nem sempre têm ouvintes, como o próprio Fiorotti chega a comentar. Além disso, muitas vezes as narrativas e outros constituintes das artes verbais são reinventados, apresentando uma hibridização entre os elementos cristãos e aqueles que são decorrentes das histórias tradicionais indígenas. É o que parece ocorrer na narrativa contada por Alcuíno de

Lima, taurepang da Terra Indígena Raposa Serra do Sol. Nessa narrativa, uma das características marcantes é justamente a coexistência de Noé, personagem da religião cristã, e Makunaima¹⁴, herói mítico de diversos povos do circum-Roraima¹⁵. A seguir, apresentamos um trecho do *panton*:

AL: [...] Quando Noé falava né, ajunta seu povo, pra que ia ter, a moça ali, que ia ter a alagação, mas ninguém acredita até hoje. Se eu falar alguma coisa vai dizer: “Isso é conversa dele rapaz, ele nunca viu, né. Como é que ele sabe que vai se acabar o mundo?” Mas ninguém sabe dum dia pra outro, né. Como vocês tão aqui, que nunca pensaram de vocês chegarem aqui. Quem é que pensava? Nunca! Vem gente de Brasília, de Brasília, não sei de onde, de São Paulo, e aí todo aqui, chega ônibus, chega dois ônibus aqui. Não param por ali, só aponta pra cá. Mas por quê? Eles procuram de fazer alguma história daquela, uma coisa assim, é interesse isso daí. Então essas, as meninas disseram: “Oh Noé, meu senhor, o senhor é poderoso. Eu quero que o senhor abra um local que dê de água num entrar.” Essas menina falaram pra ele né. “Eu quero que o senhor organize um lugar aonde água não entra, pra nós ficar pra sempre.” E aí esse Makunaima tá escutando, sempre Makunaima andava por ali e tá escutando ali.

O excerto acima introduz a versão da narrativa diluviana contada por Alcuíno de Lima. No entanto, já nesse primeiro trecho, somos apresentados a personagens que destoam da versão bíblica dessa narrativa: meninas sobre as quais a história não dá muitos detalhes e Makunaima. Nessa narrativa, como observam Oliveira e Fiorotti (2018), o narrador, Alcuíno, tece a história tendo como força motriz o interesse do ouvinte e, assim, vai entrelaçando narrativas e personagens, fazendo pontes entre tempos – passado e presente – e entre lugares distintos.

Além desse *panton*, outras narrativas guardam traços da resistência da língua e da cultura pemon ante a imposição do dispositivo colonial que provoca profundas alterações na vida, na organização e na cultura desse povo. Vejamos, a seguir, o caso do trecho de um *panton* em que Clemente Flores narra as peripécias dos irmãos Makunaima e Xicö. Em uma de suas aventuras, os irmãos encontram uma terceira personagem, a Cutia, e assim iniciam uma viagem pela floresta, até chegarem a uma casa velha onde vivia uma mulher. Como não havia fósforo nem fogo na residência, consumiam alimentos preparados sem o fogo. Um dos irmãos então se transforma em grilo. A partir daí, narra Clemente Flores:

Aí essa mulher que tava fazendo beiju, ele mordeu na coxa dela. Aí a mulher olhou, era grilo. Pegou porque ele faz um talinho de fogo aceso. Colocou na bunda dele e saiu. Levou fogo. Aí o outro lá esperando, preparado. Aí acenderam fogo, continuaram viajando. Chegaram na beira do rio, tava o Senhor Garça pescando. Coitado, tava pescando. Como ele pegava peixe? Não pegava peixe, não! só de noite assim. (Não sei como eles pegavam também? Isso aí não tá bem esclarecido também, porque o que eu estou contando é o que eles me falaram, me contaram. Não sei como eles pegavam peixe e comiam

¹⁴ O nome do herói Makunaima aparece grafado de diversas formas (Macunaima, Makunaimi, entre outras), mas, neste trabalho, utilizaremos Makunaima, mantendo as demais opções de escrita apenas quando transcrevemos trechos de outros trabalhos em citações diretas.

¹⁵ A versão completa dessa narrativa está publicada no artigo “Entre Noé e Makunaima: transculturalidade em narrativas orais do circum-Roraima” (Oliveira; Fiorotti, 2018).

cru.) Agora, depois que pegaram esse fogo não deixaram apagar. Aí chegaram lá. Senhor Garça tá pescando, pegando *aimara*, *aimara*, trairão. Nós chamamos *aimara*, na minha língua, *aimara*, trairão grande. Aí foram lá. [...] (Fiorotti, 2019a, p. 31)

No excerto acima, temos o trecho de uma narrativa que faz parte de uma longa entrevista em língua portuguesa em que, além de narrar algumas histórias, Clemente Flores comenta aspectos da vida e da cultura de seu povo. Esse fragmento revela um traço que poderá ser percebido em diversos outros momentos da entrevista: a possibilidade de transitar entre mais de uma língua, pois, em determinado momento, Flores emprega a palavra *aimara* para se referir a um peixe que em língua portuguesa, na região em que ele vive, é conhecido como trairão.

Mais adiante, em outro momento da entrevista, ao dialogar sobre a pronúncia da palavra *Canaimé*, Flores comenta o fato de o vocábulo variar, a depender da etnia à qual pertence o falante. Esse tópico é o ponto de partida para o momento em que Flores reafirma a própria identidade enquanto taurepang, ao dizer: “Agora, o senhor tá conversando com os próprios taurepang” (Fiorotti, 2019a, p. 42). Em seguida, Flores comenta o fato de os Taurepang causarem estranheza a algumas pessoas, quando chegam em Boa Vista, o que faz com que sejam muitas vezes questionados acerca de sua nacionalidade. É nesse contexto que ocorre o diálogo a seguir, em que Flores alterna entre português e a língua espanhola:

DF: Eh, e isso é complicado, porque já morar na fronteira é complicado. É brasileiro, é venezuelano, né?

CF: Sim, porque estamos na fronteira, então pra morar na fronteira tem que ter dois idiomas. Quem chega na Venezuela: “*Oh cuñal, como tá tu?*” *Tu chega lá na Venezuela “¿Tu eres índio? ¿Tu te parece colombiano? Tu parece colombiano. “Yo no soy colombiano, pues colombiano es malandro.”* (Fiorotti, 2019a, p. 43, grifos do autor)

Nesse trecho, Flores simula um diálogo para evidenciar a necessidade de se falar mais de um idioma, nesse contexto fronteiriço. Essa possibilidade de transitar entre mais de uma língua a depender do contexto foi observada diversas vezes durante entrevistas realizadas com anciãos ao longo do projeto *Panton Pia’*. Isso se deve, ao menos em parte, à configuração geográfica do espaço em que vivem – a tríplice fronteira entre Brasil, Venezuela e Guiana –, que abriga povos indígenas de variadas etnias, dentre as quais as que integram os Pemon. A condição fronteiriça, nesse caso, favorece a aquisição de mais de uma língua por muitos desses indivíduos ou, ao menos, a ocorrência de determinadas práticas translíngues entre os povos que convivem na região.

Ao falar sobre as narrativas dos povos Macuxi e Taurepang, é válido destacar a atuação do narrador. Isso porque, embora muitas vezes ele esteja lidando com um acervo cultural pertencente a uma coletividade, o narrador não é um mero destinatário de uma mensagem ancestral nem um receptor passivo da influência de outras culturas, especialmente as não indígenas, que historicamente buscam se impor, como também defendem, em outras palavras, Armellada e Napolitano (1975) e Fiorotti e Mandagará (2018). Ainda que o narrador muitas vezes conte aquilo que ouviu de seus antepassados, o ato de narrar sujeita-se, ao menos em parte, à interpretação e à atuação individual daquele que conta, no momento em que conta. Em outras palavras, por mais que tenha aprendido um *panton*, ouvindo-o de algum dos seus antepassados, o narrador poderá

imprimir ao *panton* seu próprio estilo de contar, elaborar e reelaborar criativamente, pois, como afirmam Armellada e Napolitano (1975, p. 10),

Nuestros indios actuales son tan inteligentes como fueron los antiguos o más que ellos; no son meros repetidores, no son unos burritos, que transportan valores que no conocen. Cambió su mundo y sigue cambiando, cambiaron los pueblos vecinos, entraron en simbiosis con ellos y todo esto se va reflejando en su lengua desde la plataforma del léxico hasta la cumbre de sus creaciones literarias¹⁶.

Nesse excerto, Armellada e Napolitano (1975) pontuam que as “novas” gerações pemon passaram por transformações e associaram-se aos povos vizinhos, os quais também passaram por mudanças, e isso reflete não apenas na língua, como também nas criações literárias. Isso, por sua vez, aproxima-se do que Ortiz (1983) e Rama (2008) destacam a respeito das transformações nas culturas latino-americanas, especialmente no que concerne à possibilidade de os povos indígenas, em vez de serem considerados apenas assimiladores destinados a “perder” a própria cultura, poderem oferecer uma espécie de resposta: a capacidade de criar a partir daquilo que foi imposto pela colonização.

Vale citar, nesse caso, narrativas em que podem ser observadas relações com personagens de contos de fadas, por exemplo¹⁷. Todos esses casos são reflexos do que observa Angelina Pollak-Eltz (2001, p. 147): “Ninguna cultura se desarrolló en aislamiento, siempre ha estado en contacto con otras, que se influenciaron mutuamente”¹⁸.

Essas influências às quais Pollak-Eltz (2001) se refere podem ser observadas em outros componentes das artes verbais. Em um estudo sobre o sincretismo religioso na América Latina, a autora aponta quatro movimentos observados na região: “1. elementos indígenas no catolicismo popular¹⁹; 2. elementos cristãos na religiosidade indígena; 3. elementos africanos no catolicismo popular; 4. elementos cristãos em religiões afroamericanas” (Pollak-Eltz, 2001, p. 151). O *simiidin*, de acordo com Pollak-Eltz, entraria nesse segundo grupo, num processo em que uma manifestação religiosa é criada a partir da influência cristã.

Nesse sentido, a perspectiva de Pollak-Eltz (2011) dialoga com a noção de transculturação defendida por Fernando Ortiz, que, tendo como base a cultura cubana, propôs o termo como uma maneira de se contrapor a conceitos correntes na época, como aculturação, por exemplo. Segundo Ortiz (1983, p. 90),

[...] como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también

¹⁶ “Nossos índios atuais são tão inteligentes como foram os antigos ou mais que eles; não são meros repetidores, não são uns burrinhos, que transportam valores que não conhecem. Seu mundo mudou e segue mudando, os povos vizinhos mudaram, entrando em simbiose com eles e tudo isso reflete em sua língua desde a plataforma do léxico até o cume de suas criações literárias” (Tradução nossa).

¹⁷ É o caso, por exemplo, da narrativa estudada por Ana Maria Alves de Souza em sua dissertação de mestrado, intitulada “Do local ao universal: intertextualidade e transculturalidade em Mariazinha Borracheira”.

¹⁸ “Nenhuma cultura se desenvolveu isoladamente, sempre esteve em contato com outras, que se influenciaram mutuamente” (Tradução nossa).

¹⁹ Um dos exemplos citados é o de indígenas da América Central que incorporaram a festas católicas elementos que remontam à religiosidade maia.

siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola²⁰.

O conceito de transculturação tem sido utilizado em diversos estudos sobre os povos indígenas, sobretudo porque é uma noção que, como explica Ángel Rama (2008), contrapõe-se ao entendimento das culturas tradicionais como passivas ou inferiores, sem a possibilidade de oferecer nenhum tipo de “respuesta creadora”²¹ (Rama, 2008, p. 40); antes, é uma perspectiva que reconhece nessas culturas a “capacidad para elaborar con originalidad” (Rama, 2008, p. 41)²². Ainda que nesse trecho em particular Rama não tenha mencionado especificamente nenhuma cultura indígena, é possível fazer algumas aproximações entre as suas concepções e o que ocorre no caso de algumas etnias do circum-Roraima.

Os Macuxi constituem uma das etnias mais numerosas do estado de Roraima, e também uma das que mais sofreu com as violências decorrentes do contato com não indígenas. Hoje, assim como ocorre com outras etnias, além das comunidades nas quais eles vivem, os Macuxi estão espalhados por outras regiões do estado e na capital, Boa Vista. Em função dos constantes ataques, muitos elementos característicos dessa cultura se perderam. Um caso a ser considerado é o do *tukui*, um tipo de canto ligado aos guerreiros e à sabedoria dos pajés e que, em função de sua relação com as atividades de pajelança, praticamente inexistente em grande parte das comunidades (Fiorotti, 2018), já que é relativamente pequeno o número daqueles que sabem entoá-lo.

Voltemos ao caso do *simiidin* apresentado por Meriná. Aquela música é uma amostra do processo de criação desses povos ante o contato com influências não indígenas, especialmente as religiosas, que provavelmente são catalisadoras de diversos câmbios entre culturas na região do circum-Roraima. O canto em questão reflete as profundas transformações culturais pelas quais os povos que o entoam têm passado. Embora essas transformações muitas vezes resultem em perdas, em alguns casos elas possibilitam a criação de novos artefatos culturais. Esse movimento de perder e criar foi um dos pontos observados por Ángel Rama (2008) em uma discussão sobre o conceito de transculturação. Além disso, o próprio Ortiz (1983) já havia destacado o fato de a transculturação ser um conceito que pressupõe não somente a “perda” de algo em uma cultura, mas também a conseqüente geração de novos fenômenos culturais, em um processo que se desenrola de forma gradativa.

Uma imagem bastante representativa dos processos de transculturação ao qual temos aludido ao longo destas páginas pode ser observada na fotografia a seguir:

²⁰ “como sustenta a escola de Malinowski, o que acontece em qualquer abraço de culturas é o que acontece na cópula genética dos indivíduos: a criatura tem sempre algo de ambos os pais, mas também é sempre distinta de cada um deles. Em suma, o processo é uma *transculturação*, e esta palavra compreende todas as fases da sua parábola” (Tradução nossa).

²¹ “respuesta criadora” (Tradução nossa).

²² “capacidade de elaborar com criatividade” (Tradução nossa).

Figura 1: Detalhe de adorno musical macuxi



Foto de Devair Fiorotti. Dados do Projeto Panton Pia'. Disponível em: <https://pantonpia.com.br/>. Acesso em: 08 dez. 2021

A imagem apresenta um jovem macuxi adornado para uma dança na comunidade. Nas festividades, a função do adorno não é meramente estética, uma vez que eles atuam também como marcadores de ritmo da música. Nota-se que, além do adorno, por baixo ele traja uma calça. Essa fotografia evidencia traços relevantes a respeito das práticas musicais entre os Pemon na atualidade. A começar pelo fato de que nas comunidades em que essas práticas persistem, ornamentos que apontam para uma representação mais tradicional se integram a quem são esses sujeitos hoje, incluindo os resultados das relações inter/transculturais que, na imagem, podem ser de algum modo representados pela vestimenta sob o ornamento, ambos formando um conjunto praticamente indissociável.

Não é raro perceber que a presença de elementos como a roupa, bem como a utilização de equipamentos eletrônicos entre os indígenas são tomados como indicativos da passividade desses indivíduos ante as influências não indígenas, ou como mera perda de cultura ou de identidade, ideias propagadas pelo senso comum. No entanto, por mais que a luta entre os povos originários e os grupos não indígenas que tentaram colonizá-los tenha sido desigual, e ainda que muito da cultura e das tradições desses povos tenha se perdido, alguns constituintes de suas práticas culturais, incluindo as artes verbais, manifestam traços de uma resistência às imposições às quais foram submetidos. É o caso, justamente, de músicas e narrativas em que elementos que denotam a influência não indígena são integrados à matriz indígena, compondo aquilo que poderá ser instrumento de luta e resistência dos povos originários ante a violência do colonialismo.

Vale considerar, nesse caso, o alerta de Catherine Howard em um texto sobre os Waiwai. Segundo ela, “os povos indígenas podem até dar a impressão de imitar a cultura dominante ao adotar as roupas dos brancos, querer seus bens, reverenciar seus deuses ou empregar sua retórica para criticá-los, mas a resistência é sempre uma questão híbrida e contraditória, tanto na forma quanto no conteúdo” (Howard, 2002, p. 28). Nesse excerto, embora Howard faça menção a um povo distinto daqueles aos quais temos nos referido neste texto, ela sintetiza parte daquilo que defendemos: a presença de elementos não indígenas nas artes verbais indígenas não deve ser tomada como indicativo de assimilação passiva de influências linguístico-culturais, nem como limitação na capacidade criadora desses povos.

Por fim, é pertinente pontuar que todas as considerações e análises apresentadas ao longo deste artigo, longe de se pretenderem verdades absolutas acerca das questões estudadas, refletem algumas das possibilidades interpretativas oferecidas por elas. Isso, naturalmente, não encerra as possíveis discussões a respeito de temas tão complexos. Pelo contrário: aponta para a necessidade do aprofundamento nos estudos relacionados às artes verbais pemon e a outros elementos culturais desse povo. Considerando isso, finalizamos o artigo com palavras que, embora relacionadas a Meriná, não se afastam muito de outros anciãos macuxi que habitam as terras do circun-Roraima, sendo, como disse Jaider Esbell, também herdeiros de seu tempo, e que, a despeito das violências às quais foram submetidos, nos legaram “tão singelo tesouro, seu saber universal, pistas para outros mundos” (Esbell, 2019, n.p.).

Referências

ABREU, Stela Azevedo de. **Aleluia: o banco de luz**. 1995. 161 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Estadual de Campinas, Campinas: SP, 1995.

ARMELLADA, Cesáreo de; NAPOLITANO, Carmela Bentivenga. Palabras de presentación. In: ARMELLADA, Cesáreo de; NAPOLITANO, Carmela Bentivenga. **Literaturas indígenas venezolanas**. Caracas: Monte Avila Editores, 1975.

ARMELLADA, Cesáreo de; SALAZAR, Mariani Gutiérrez. **Diccionario Pemón**. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2007.

COLSON, Audrey Butt. God's Folk: the evangelization of Amerindians in western Guiana and the Enthusiastic Movement of 1756. **Antropologica**, 86, 1994/1996: 3-111. Disponível em: http://www.fundacionlasalle.org.ve/userfiles/ant_No_86_3-111.pdf. Acesso em: 29 dez. 2021.

COLSON, Audrey Butt. Routes of knowledge: an aspect of regional integration in the circun Roraima area of the Guiana Highlands. **Antropológica**, 63-64, 1985, p. 103-149.

DINIZ, Edson Soares. O xamanismo dos índios Makuxí. In: **Journal de la société des américanistes**. Tome 60, 1971. pp. 65-73; DOI: <https://doi.org/10.3406/jsa.1971.2070>. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1971_num_60_1_2070. Acesso: 22 dez. 2021.

ESBELL, Jaider. Bernaldina José Pedro. In: FIOROTTI, Devair Antônio; PEDRO, Bernaldina José. **Cantos e encantos: meriná eremu**. São Paulo: Patuá; Boa Vista: Wei, 2019.

FIOROTTI, Devair Antônio; PEDRO, Bernaldina José. **Cantos e encantos: meriná eremu**. São Paulo: Patuá; Boa Vista: Wei, 2019.

FIOROTTI, Devair Antônio. **Panton Pia'**: Registro na Terra Indígena São Marcos. Vol. 1. Boa Vista: UERR Edições; Wei, 2019a.

FIOROTTI, Devair Antônio. Meriná: uma poética da voz. In: FIOROTTI, Devair Antônio; PEDRO, Bernaldina José. **Cantos e encantos: meriná eremu**. São Paulo: Patuá; Boa Vista: Wei, 2019b.

FIOROTTI, Devair Antônio. Introdução. In: FIOROTTI, Devair Antônio; SILVA, Terêncio Luiz. **Panton Pia'**: Eremukon do circum-Roraima. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2019c.

FIOROTTI, Devair; MANDAGARÁ, Pedro. Contemporaneidades ameríndias: diante da voz e da letra. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 53, p. 13-21, jan./abr.2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10258/9078>. Acesso em: 17 jan. 2021.

FRANCHETTO, Bruna. A guerra dos alfabetos: os povos indígenas na fronteira entre o oral e o escrito. **Mana** 14 (1): 31-59, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/S5QkWy57NGzYsDNfK7KMjth/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 mai. 2024;

HOWARD, Catherine. A domesticação das mercadorias: estratégias Waiwai. In: ALBERT, Bruce; RAMOS, Alcida Rita. **Pacificando o branco: cosmologias do contato no norte-amazônico**. São Paulo: Editora Unesp; Imprensa Oficial do Estado, 2002.

MACDONNEL, Ronaldo Beaton (Org). **Makuusipe karemeto'pe awani'**: uma gramática pedagógica da língua macuxi. Boa Vista: Editora da UFRR, 2020.

OLIVEIRA, Jociane Gomes de; FIOROTTI, Devair Antônio. Entre Noé e Makunaima: transculturalidade em narrativas orais do circum-Roraima. In: MIBIELLI, Roberto; FIOROTTI, Devair Antônio; NASCIMENTO, Luciana Marinho do (Org.). **Literatura, cultura e identidade na/da Amazônia: experiências literárias, textualidades contemporâneas**. Rio de Janeiro: Abralic, 2018.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

PIRA, Vicente. Makusi Maimu: notas gramaticais da Língua Macuxi. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/MAD00006.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2022.

POLLAK-ELTZ, Angelina. El sincretismo religioso en America Latina. **Montalban**, UCAB, n. 34, 2001. Disponível em: http://biblioteca2.ucab.edu.ve/anexos/biblioteca/marc/texto/AAA4423_34.pdf. Acesso em: 29 dez. 2021.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones El Anadriego, 2008.

SALAZAR, Mariano Gutiérrez. **Gramática didáctica de la lengua pemón**. Caracas: Orden de Hermano Menores Capuchinos; Universidad Católica Andrés Bello, 2012.

SANTILLI, Paulo. **Pemongon patá: Território macuxi, rotas de conflito**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SIFONTES, Lyll Barceló. **Pemonton wanamari:** to maimu, to eseruk, to patasek. 1979. 233 f. Tese (Doutorado em Letras), Facultad de Humanidades y Educacion. Caracas, 1979, 3. v.

SOUZA, Ana Maria Alves de. **Do local ao universal:** intertextualidade e transculturalidade em Mariazinha Borracheira. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, Universidade Federal de Roraima – UFRR, 2015.