

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Koxuk, a imagem do yãmîy na poética maxakali

Charles Bicalho

Belo Horizonte
2010

Charles Antônio de Paula Bicalho

Koxuk, a imagem do yãmîy na poética maxakali

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, área de concentração Literatura Brasileira, linha de pesquisa Literatura e Expressão da Alteridade, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Inês de Almeida, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor.

Belo Horizonte

2010

Koxuk, a imagem do yãmîy na poética maxakali

Charles Antônio de Paula Bicalho

Tese apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, linha de pesquisa Literatura Brasileira, área de concentração Literatura e Expressão da Alteridade, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor.

Aprovada por:

Profa. Dra. Maria Inês de Almeida (orientadora)
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Pedro de Niemeyer Cesarino
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Sérgio. L. R. Medeiros
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra. Sônia Queiroz
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Vera Casa Nova
Universidade Federal de Minas Gerais

Suplentes

Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Carlos Alberto Gohn
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte

2010

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à CAPES pela concessão da bolsa de Doutorado, que me permitiu o tempo necessário de dedicação à pesquisa.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PósLit) da Faculdade de Letras da UFMG, principalmente às funcionárias Letícia e Arlete, por toda a estrutura e apoio.

Muito obrigado à profa. Maria Inês de Almeida, não só pela orientação da pesquisa, mas também pela amizade ao longo dos anos.

Agradeço a todo o povo tikmû'ûn ou maxakali e especialmente a todos os professores, que foram ou ainda são alunos do FIEI-UFMG e do PIEI, que, há mais de quatorze anos têm estreitado os laços comigo. E principalmente a Isael e Sueli Maxakali, que, algumas vezes hóspedes em minha casa e outras vezes anfitriões na Aldeia Verde, muito contribuíram para esta pesquisa em especial. Muito agradeço à sabedoria dos pajés, principalmente Totó, Antoninho, Mãmêy e Zé Quente.

Agradeço a Giscard Rezende, pelo tratamento de algumas imagens usadas neste trabalho.

Obrigado à minha família: minha mãe, meus irmãos.

Cláudia, Uli e Agnes, pelo carinho e apoio.

Resumo:

Partindo da experiência de escrita e produção de livros com os professores maxakalis em formação no Programa de Implantação das Escolas Indígenas de Minas Gerais (PIEIMG) e no curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas (FIEI) da UFMG, realiza-se aqui uma investigação sobre a imagem na literatura dos tikmû'ûn. Com base num dos aspectos centrais da espiritualidade maxakali – a transformação do koxuk (imagem, alma) em yãmîy (canto, espírito) após a morte – e em outras manifestações artísticas e rituais, conectadas ao pano de fundo mitológico, reconhecemos no trato da imagem uma das potências responsáveis pela criação e preservação de suas formas poéticas. A tradução é um aspecto fundamental na produção desta literatura, visto que, falantes de sua língua ancestral (o Maxakali), os escritores tikmû'ûn realizam, em parceria com não-indígenas, a transposição para a língua portuguesa, não só de suas narrativas, mas também de seus cantos tradicionais. A tradução é pensada nesta tese como transcrição e visa preservar, na língua de chegada, as imagens originalmente criadas em língua indígena.

Palavras-chave:

Koxuk, yãmîy, maxakali, tikmû'ûn, poética, imagem

Abstract:

Based on the experience of writing and producing books in a partnership with Maxakalis teachers that participate in the Program of Implementation of Schools for Native-Brazilians in Minas Gerais and the Intercultural Education Course at UFMG for Native-Brazilian Educators, this work investigates image in the tikmû'ûn literature. A central aspect of maxakali spirituality - the transformation of koxuk (image, soul) into yãmîy (singing, spirit) after death - and other ritual and artistic demonstrations, connected to a mythological background, allow us to recognize the image as a power responsible for creating and preserving their poetic forms. Translation here is a fundamental aspect in this literature, given that, being speakers of their ancestral language (the Maxakali), tikmû'ûn writers perform the transposition into Portuguese, in partnership with non-indigenous, not only of their narratives, but also of their traditional chants. In the last one, translation is understood as re-creation, which aims to keep, in the target language, the images originally created in the Native-Brazilian language.

Para Cláudia, Uli e Agnes, meus pares.

SUMÁRIO

Agradecimentos	04
Introdução	10
CAPÍTULO I – PARA OUVIR OS YĂMÎY	15
Língua	16
Tradução	30
Transcriando yămîy	34
Yămîy como poema moderno	40
A tarefa poética do tradutor maxakali	43
Ouvindo e traduzindo o ãyuhuk	46
CAPÍTULO II – PARA LER OS YĂMÎY	59
O livro que conta histórias de antigamente	60
O livro de cantos	64
Penãhã	68
Hitupmã'ax	72
Memória Viva	77
Yohnãm Măxakani yŏg / Jornal Maxakali	82
Mîmkuîn	91
Kăyămi	95
Koxuk, yămîy: a imagem, o canto	100
A poesia performática do yămîyxop	106
A reprodutibilidade técnica tikmû'ûn	108
Canto yămîy, o Dichtung maxakali	116
Tappetnŏgnŏy	119
Um princípio de design	123
Iluminuras cantadas	128
Ita ãgtux – a história do dragão	150
CAPÍTULO III – EXERCÍCIOS DE TRADUÇÃO INTERCULTURAL	155
Pexkox yŏg tappet - a carta do céu maxakali	156

Visitando o hãmnõgnõy	159
Narrando através de imagens da memória ancestral	162
Ideogramaxakali, ou a montagem artística do yãmîy	165
CAPÍTULO IV – ASPECTOS DA POÉTICA MAXAKALI	177
Paralelismo	178
Metamorfose	180
Vozes	189
Outra lira	191
Uma poética da embriaguez e do sonho	192
Interessa-me o que não é meu	197
A letra maxakali	201
CAPÍTULO V - CONCLUSÃO	204
Antes a literatura não existia?	206
BIBLIOGRAFIA	211
GLOSSÁRIO	227

Introdução

Meu primeiro contato com os tikmû'ûn ou maxakalis¹, se deu no contexto do Programa de Implantação das Escolas Indígenas de Minas Gerais (PIEIMG), realizado por um convênio entre a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Secretaria Estadual de Educação de Minas Gerais (SEEMG), Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e Instituto Estadual de Florestas (IEF).

À época – o ano era 1996 –, ainda aluno de graduação no curso de Letras da UFMG, fui convidado pela professora Maria Inês de Almeida para ser monitor da disciplina de Português – Leitura e Escrita, a qual Maria Inês, em parceria com a professora Sônia Queiroz, ministraria a representantes dos povos indígenas de Minas Gerais alunos do Curso de Formação de Professores Indígenas do PIEIMG.

Sequer sabia eu, naquele momento, da existência de índios em Minas Gerais. Entre surpreso e incrédulo, mas curioso, aceitei o convite da Profa. Inês. Mais surpreso ainda fiquei, quando, após passados os primeiros momentos em que alunos indígenas e equipe da disciplina se apresentaram uns aos outros no Parque Estadual do Rio Doce (local escolhido para os módulos do curso), percebi que, em meio ao grupo formado por mais de 60 indivíduos advindos de quatro povos indígenas mineiros (krenaks, maxakalis, pataxós e xacriabás), o subgrupo formado por dez dos, assim chamados, maxakalis, eram os únicos que conversavam entre si numa língua da qual eu não entendia uma única palavra. Pela primeira vez na vida, eu me vi numa situação que se repetiria futuramente, quando viajei ao exterior, e me vi entre pessoas que não falavam a minha língua. Com os maxakalis, pela primeira vez me vi na situação por que passa um estrangeiro, com a diferença de que eu estava em meu próprio país.

A língua maxakali foi, desde o início, para mim um foco de intenso interesse. Esse interesse, no entanto, não é de natureza estritamente linguística; a não ser no que esta tem de relativo à tradução. A língua maxakali como veículo de formas, a serem trazidas à

¹ Tikmû'ûn é o termo pelo qual este povo, chamado por nós de maxakalis, se autodenomina. Parece combinar tihik, designativo dos homens (mulher é ûhûn ou, em sua forma abreviada, ûn) e mû'ûn, cujo sentido hipotético seria o de “grupo, ou coletivo”. O significado desta palavra, como se costuma glosar, é “nós, o povo maxakali”, ou “nós, os humanos”. Trata-se da forma autocentrada de os maxakalis se denominarem. “Humanidade é o nome da forma geral do Sujeito”, como quer Viveiros de Castro (2006, p. 374). A fonética da língua Maxakali sequer é dotada dos fonemas necessários à elocução do termo “maxakali”; os índios o pronunciam “matchacadi”. Atualmente a população de aproximadamente 1.500 pessoas maxakalis se distribuem em três territórios em Minas Gerais. Pradinho, no município de Bertópolis, e Água Boa, no município de Santa Helena de Minas, compõem um desses territórios. Aldeia Verde, no município de Ladainha, e um quarto, no município de Topázio, completam suas terras.

língua portuguesa; sempre foi esse o meu foco. Que histórias essa língua contaria? Que cantos (os maxakalis, é claro, sempre são associados ao canto) a língua maxakali guardaria. O que diriam aqueles fonemas estranhos, alguns de difícil pronúncia a falantes do Português, além do linguajar prosaico, da “língua de todo dia”, como diria Guimarães Rosa? Enfim, que literatura ali se esconderia?

Costuma-se associar o termo “literatura” estritamente à escrita. Então quando se fala na literatura dos índios, ou literatura indígena, algumas pessoas sentem um estranhamento. A associação que se costuma fazer é: literatura = livros. Os índios normalmente não escrevem livros. Então não podem ter literatura. Sem levar em conta o fato de que já há algum tempo os índios estão sim escrevendo livros, podemos mencionar sua literatura oral. Ou seja, povos tradicionalmente sem escrita possuem literatura. Uma literatura que não é exclusivamente escrita com o alfabeto. A memória é um tipo de inscrição. Os cantos, as narrativas, e outras formas orais são também maneiras de fixar e transmitir certos padrões da linguagem. A escrita alfabética é apenas uma dentre várias maneiras de se registrar uma forma. E a literatura oral é plena de formas: cantos, causos, histórias, poemas, rezas, ditos e expressões as mais variadas. Atualmente, no caso dos índios, tais formas vêm ganhando as páginas de livros.

Além disso, como foi dito, já há algum tempo os índios se puseram a escrever livros, principalmente por força da demanda por material didático específico para as escolas indígenas. Nos casos em que a etnia ainda fala sua língua ancestral, como é o caso dos maxakalis, esses livros são bilíngues, escritos na língua indígena e traduzidos ao Português pelos próprios índios, geralmente em parceria com algum falante da segunda língua.

Seria a literatura indígena uma literatura selvagem? Talvez. Sem querer dizer com isso que se trata de uma arte rude, brutal ou inconsciente. Pelo contrário, a literatura maxakali, por exemplo, é sofisticada. E se um dos papéis da arte é trazer esse espaço mais oculto da mentalidade humana para uma superfície palpável significativa, a arte da palavra dos tikmû’ûn é altamente consciente da importância de sua função. Selvagem seria essa literatura, talvez no sentido de não-domesticada pela lógica tipicamente europeia. Essa literatura não foi vítima das forças que procuram enquadrar a expressão dentro de padrões simplificadores e classificadores, com vistas a “facilitar o entendimento”, e assim eliminar todo o estranhamento, que é, muitas vezes, o fator mais produtivo.

Essa literatura pode ser selvagem no sentido de que não é “domesticada” pelo típico “homem branco”. Ela é produto de uma mentalidade diferente, que tem outra maneira de se relacionar com o mundo, e também de simbolizá-lo. Desta maneira, a imagem que ela

nos dá da realidade tem muitas nuances diferenciadas daquela a que um indivíduo nascido, crescido e “educado” em uma metrópole brasileira como Belo Horizonte, como eu, já está acostumado.

A questão colocada pelo adjetivo “selvagem” neste caso é semelhante àquela apontada por Montaigne quanto a um seu sinônimo – a palavra “bárbaro” –, no ensaio intitulado “Dos Canibais”:

cada qual chama de barbárie aquilo que não é de seu costume; como verdadeiramente parece que não temos outro ponto de vista sobre a verdade e a razão a não ser o exemplo e o modelo das opiniões e usos do país em que estamos. Nele sempre está a religião perfeita, a forma de governo perfeita, o uso perfeito e cabal de todas as coisas. Eles são selvagens, assim como chamamos de selvagens os frutos que a natureza, por si mesma e em sua marcha habitual, produziu; sendo que, em verdade, antes deveríamos chamar de selvagens aqueles que com nossa arte alteramos e desviamos da ordem comum².

É interessante pensar que a palavra *ãyuhuk*, que os *maxakalis* usam para se referir ao não-*maxakali* pode ter a mesma conotação que as palavras “bárbaro” ou “selvagem” tem para nós. *Ãyuhuk*, para cuja tradução Popovich (2005, p. 6) dá “não-índio”, mais especificamente significaria “não-tihik”, ou “não-tikmû’ûn”. Seriam os diferentes, ou estranhos, ou ainda não-humanos. Em outras palavras, “bárbaros” ou “selvagens” frente a civilização *tikmû’ûn*³. O termo pode ter também uma conotação de “estrangeiro”, se pensarmos que estes, naturalmente, não fazendo parte da comunidade *tikmû’ûn*, não comungam de suas práticas culturais e religiosas, como, por exemplo, a que se refere aos resguardos (de sangue, de gravidez, etc.) que tanto homens quanto mulheres *tikmû’ûn* respeitam e que fazem com que os *tihik* sejam quem eles são.

Não faz sentido aqui, portanto, aquela antiga concepção errônea que considera a mata “desprovida de cultura aos olhos dos recém-chegados”, de que nos fala Duarte (2004, p. 24), a respeito dos primeiros colonizadores, que, considerando os índios como bárbaros selvagens, negavam assim aos povos autóctones sua história e cultura. “É interessante notar que todas as narrativas insistem na resistência física do indígena”, como bem observa Duarte.

² 2000, p. 313.

³ As restrições quanto ao “resguardo de sangue” devem ser respeitadas sob risco de a pessoa ter seu *koxuk*, ao invés de transformado em *yâmîy-canto*, transformado em *Inmôxã*. “Esta é a regra básica que separa os seres humanos – *tikmã’ân* (sic) – dos animais e dos *ãyuhuk*” (ALVARES, 1986, p. 76). *Inmôxã* seria a condição adquirida pelo *koxuk* de um *ãyuhuk* após a morte, diferentemente de um *tikmû’ûn*, cuja condição post-mortem é tornar-se *yâmîy-canto*. *Inmôxã* é a própria imagem da bestialidade: um ser sem regras, selvagem, voraz, caçador de humanos. Um ser que, tendo perdido sua humanidade, volta-se contra ela.

Entretanto, isso nunca é pensado como um resultado histórico e cultural da vida desses homens nas matas, mas como características biológicas de uma raça humana mais distante da civilização e mais próxima de uma condição quase animal. Nessa lógica, o corpo do índio é privado de sua história e vista apenas em uma perspectiva biológica e evolucionista⁴.

O que houve sim foi o “despreparo do corpo, da pele, da visão, dos ouvidos”⁵ dos chamados conquistadores para perceber o valor de algumas manifestações ou expressões desses povos e sua civilidade que, ao invés de negar a natureza, a inclui. Como sintetiza Viveiros: “A sintonia dos índios com a natureza não é cultural nem sobrenatural: é social”.

O próprio Teófilo Otoni considera que bárbaros seriam mesmo os conquistadores. Ele justifica os ataques perpetrados a estes pelos índios em função das “consequências do tratamento bárbaro que tinham recebido os selvagens desde o tempo da conquista”⁶.

Durante as aulas, o empenho que os alunos maxakalis tinham em aprender o Português se mostrava proporcional ao de nos ensinar também sua língua. Desta forma, aquela disciplina de Português se configurou em espaço de verdadeira troca tradutória. Dei início assim à elaboração de um vocabulário da língua dos tihik⁷, com vistas a conhecer mais de um universo que aos poucos ia se mostrando.

Visando acatar o artigo 210 da Constituição Brasileira, que assegura: “O ensino fundamental regular será ministrado em língua portuguesa, assegurada às comunidades indígenas também a utilização de suas línguas maternas e processos próprios de aprendizagem”, as aulas de Português, portanto, graças à premissa do Curso de Formação dos Professores Indígenas de produzir material didático específico para as escolas no idioma indígena (quando fosse o caso), privilegiavam a prática escritural.

A língua maxakali foi dotada de escrita alfabética pelo casal de missionários do *Summer Institute of Linguistics* (SIL) Frances e Harold Popovich, que viveram nas aldeias maxakalis desde a década de 1960 até os anos de 1980. Neste período, aprenderam o idioma Maxakali e, tendo instituído sua escrita com base em caracteres latinos, alfabetizaram alguns índios e traduziram, dentre canções evangélicas, muita coisa para a língua tihik, incluindo o *Novo Testamento* (ou *Topa yōg tappet*)⁸; tudo objetivando a catequização dos índios.

⁴ DUARTE, 2004, p. 25.

⁵ Ibidem.

⁶ Idem, p. 45.

⁷ Abreviação para tikmû'ûn.

⁸ A tradução literal aqui seria “Livro de Topa”, sendo Topa a designação de um demiurgo da mitologia maxakali, alçado à condição de principal por força da visão teocêntrica dos missionários. No panteão

A catequização dos maxakalis não obteve muito sucesso. A escrita, porém, frutificou. Apropriada pelos professores indígenas, tida como um importante instrumento de divulgação e valorização da cultura, a escrita em língua maxakali se tornou fundamental, sobretudo para a prática educacional que se estabeleceu no âmbito das novas escolas das aldeias.

Tanto é assim que, já naquele primeiro encontro no Parque Estadual do Rio Doce, Rafael Maxakali, um dos alunos, apresentou-nos um material escrito em língua maxakali. Organizado por ele mesmo em folhas de papel A4, dobradas ao meio e encadernadas, formando uma brochura rústica, seu “livro” continha várias narrativas tradicionais de seu povo, escritas e ilustradas pelo próprio Rafael. Foi esse material, uma “boneca” de livro maxakali, o subsídio à publicação do primeiro livro maxakali: *Mõnãyxop ‘ãgtux yõg tappet*, ou *O livro que conta histórias de antigamente* (1998).

Era necessário fazer a sua tradução do material de Rafael. Tal tarefa teve início durante as aulas da disciplina de Português – Leitura e Escrita. Outra parte foi feita na aldeia do Pradinho, por Rafael e por mim, ocasião em que me encontrei pela primeira vez em território tikmû’ûn. A tradução dos textos contidos no primeiro livro maxakali foi para mim mais um método de aprendizagem do idioma indígena.

maxakali, Topa é mais um em meio à infinidade de yãmîy, tendo inclusive um duplo que costuma desfazer o que o outro realiza: Topa seriam dois.

CAPÍTULO I
PARA OUVIR OS YĂMÎY

Língua

A língua dos maxakalis é conhecida como Maxakali. Segundo os linguistas, pertence à família, também homônima, Maxakali. Esta, por sua vez, pertence ao tronco linguístico Macro-Jê⁹. Ela é dotada de uma estrutura sintática básica que se organiza em SOV (Sujeito, Objeto, Verbo), mas com variação em SVO e SV alternando com VS¹⁰. Língua ergativa, o Maxakali apresenta a partícula *te* como sinal dessa ergatividade: entre verbo e objeto direto situa-se a “partícula ergativa”. Por exemplo, na frase: “kaxxop te putuxnãg penãhã”¹¹ (“as crianças veem o pássaro”), “kaxxop” é “criança”; “te” é a partícula ergativa; “putuxnãg” é “pássaro” e “penãhã” é o verbo “ver”¹².

A ortografia da língua maxakali foi criada pelo casal de missionários do *Summer Institute of Linguistics*, Francis e Harold Popovich. O casal Popovich viveu entre os maxakalis nas décadas de 1960 e 70 e, no intuito de catequizar os índios, traduziu e publicou o *Novo Testamento (Topa yōg tappet)* na língua maxakali.

Fazendo uso de caracteres latinos, o alfabeto maxakali é composto de vinte grafemas (dez consoantes e dez vogais). As consoantes são: <g>, <h>, <k>, <m>, <n>, <p>, <t>, <x>, <y>, e um diacrítico <’>, que representa uma oclusiva glotal. As vogais são: <a>, <e>, <i>, <o>, <u>, sendo as nasais representadas com o acréscimo do til (~) sobre elas.

Nem sempre o som que correspondente à letra em Maxakali é o mesmo que em Português. É de Carlo Sandro Campos (2009) que tomo um guia simplificado de pronúncia de alguns casos da escrita maxakali. O *m*, antes de vogal nasal, soa como o *m* em Português. Antes de vogal oral, porém, ele soa como *b*. A sílaba *mo* em Maxakali, por exemplo, pronuncia-se como *bo* (como em “bola”), mas *mō* pronuncia-se como *mō* (como em “monte”).

Também o *n*, antes de vogal oral, soa como *d*. Antes de vogal nasal, como o som de *n* no Português. Assim, *na* em Maxakali é dito *da*, e *nã* se diz *nã* (com em “não”).

X, em início e meio de palavra, é como *tch*. Em fim de palavra, soa como um *i* (na verdade, trata-se de um som semelhante ao *ch* em alemão, como em *ich*, bem fraco).

⁹ Macro-Jê e Tupi são os dois principais troncos linguísticos indígenas do Brasil. À família Maxakali pertenceriam também, segundo Loutkotka (1931), as línguas Makoni, Kumanaxó, Kapoxó, Panamá, Monoxó e Malali. Segundo Rodrigues (1986), à Maxakali se juntariam a língua Pataxó e a Pataxó Hãhãhãe (ver PEREIRA, 1992).

¹⁰ PEREIRA (1992).

¹¹ Como o Maxakali não é um idioma estrangeiro, e, como perpassa este trabalho a intenção de “maxakalizar” a língua portuguesa, intencionando incorporar a ela termos da língua tikmũ’ũn, optamos por não utilizar o itálico para marcar os vocábulos de origem maxakali. Quando da perspectiva de algum mal-entendido, utilizaremos aspas para marcar os termos.

¹² PEREIRA (1992).

O *y* é como *dj*, antes de vogal. Ou *nh*, antes de vogal nasal. Portanto, *ya*, *ye*, *yi* e *yo* devem ser lidos como *dja*, *dje*, *dji* e *djo*. Já *yã*, *yê*, *yî* e *yõ* devem ser lidos como *nhã*, *nhê*, *nhî* e *nhõ*.

K, *p* e *t* soam como em Português. Em fim de palavra, *k* e *p* soam como *u*, enquanto o *t* soa como *a*¹³.

A língua maxakali não tem o verbo “ser”, base da lógica discursiva, linear, de causa e efeito, princípio/meio/fim, “estrutura fundamental das línguas ocidentais”¹⁴. Tal estrutura é a predicação: sujeito/predicado/atributos. O verbo “ser” é aí dominante: “isso é aquilo” é a sentença típica dessa estrutura. Como escreve Décio, “essa lógica permitiu o avanço da ciência, mas relega a arte a um papel secundário na sociedade. É uma poderosa arma de análise, mas não de síntese”¹⁵.

No sistema predicativo, lógico-discursivo, privilegia-se um modo hierárquico de organização das sentenças. Privilegia-se a hipotaxe, que entende o discurso como uma submissão das orações subordinadas à oração principal. Línguas como a Maxakali, sem verbo de ligação, ou seja, sem a amarração rígida entre os termos, se aproximam de línguas chamadas isolantes, que privilegiam o substantivo, sua concretude e independência dos outros termos da oração. O próprio conceito de “oração” é aqui colocado em questão. A sentença nessas línguas pode ser vista menos como um encadeamento linear e mais como uma sequência de planos ou objetos no espaço. Como a estrutura de um filme, o que se tem é uma sequência de coisas: ideias, imagens, cenas, objetos, etc. Os elementos se relacionam por contiguidade, colocados lado a lado, fazendo surgir dentre eles uma significação. Como é próprio da estrutura ideográfica, “vemos”, além de ouvir. Como escreve Décio Pignatari, “o ideograma – assim como diversas outras línguas com código escrito e muitas outras sem código escrito – não possui o verbo *ser*. Nessas línguas, procura-se *mostrar* a coisa e não dizer o que ela é. *Mostrar* um sentimento e *não* dizer o que ele é – isto é poesia”¹⁶.

Para dizer, “o velho é sábio”, por exemplo, um tihik fala “tik kutut te hãmyûmmûg”. Tik é o termo para “homem” (abreviação de tihik). Kutut é o adjetivo “velho”. “Te” é a partícula ergativa (palavra que normalmente fica entre o sujeito e o objeto direto em frases com verbo transitivo. Aqui, no entanto, é usado com um verbo intransitivo). Hãmyûmmûg é usado como verbo: “saber, conhecer”. Literalmente, o sintagma seria traduzido sinteticamente por “o velho sabe”, ou “a sabedoria do velho”.

¹³ CAMPOS, 2009, p. 124-131.

¹⁴ PIGNATARI, 2004, p. 47.

¹⁵ Idem, p. 47-48.

¹⁶ 2004, p. 51.

Em uma expressão comum da língua maxakali como “mãyõn ka’ok”, o primeiro termo é “sol” e o segundo indica intensidade. “O sol está forte” seria a tradução. Literalmente, porém, se diz apenas “sol forte, ou intenso”. Mais dois exemplos: “Mêognãg gãý” se traduz por “o gato selvagem é feroz”. Literalmente é apenas “gato selvagem feroz”. “Mînnut maihnãg” é o sintagma para “a flor é bonita” em Português. Porém, o que se diz em Maxakali é somente “flor bonita”.

Deduz-se que a lógica maxakali opera de um modo diferente daquela tipicamente ocidental, base da discursividade, linearidade, causa e efeito. O pensamento, neste caso, se dá em blocos, rearranjáveis não-linearmente. Trata-se da lógica do ideograma. Não há na língua maxakali a amarração rígida entre os termos de uma oração, como a maioria das línguas ocidentais, tipicamente predicativas. Sua sintaxe é mais solta, havendo maior mobilidade dos termos numa oração. A lógica que subjaz aí se reflete também, como veremos, nos cantos tikmû’ûn. Esses cantos costumam apresentar blocos de sintagmas de maneira ideogrâmica, ao invés de um discurso linear¹⁷.

Um caso especial de contração é muito comum na língua maxakali. Palavras que apresentam a sequência *vogal + h + mesma vogal* (*aha, ehe, ihi, oho* e *uhu*) podem simplificar os três fonemas em um único, qual seja a vogal em questão. Assim, por exemplo, “mãhãm” (peixe) vira “mãm”; “tehex” (chuva) vira “tex”; “mîhîm” (árvore) vira “mîm”; “pohox” (flecha) vira “pox”, etc.

A justaposição e a aglutinação são fenômenos muito comuns em Maxakali. Termos são colocados lado a lado na formação de novas palavras. Hãpxapkup (um bodoque de arco muito usado pelas crianças para atirar bolinhas de barro) é composta por hãp (terra)¹⁸, xap (pedra, bolinha, semente) e kup (pau; osso). Hãpxap é a “bolinha de terra”. O bodoque, portanto, seria um “pau (para atirar) bolinha de terra”.

Mîptut, que significa “casa”, agrega mîm (madeira, árvore) – que provém de mîhîm –, que, sofrendo também adequação fonêmica, se junta a tut (“mãe”, “rede” ou “traçado”)¹⁹. Outro exemplo é texxap, para o “granizo”, literalmente uma “pedra de gelo”: tehex (chuva) se contrai em tex, e agrega xap (pedra, semente, bolinha).

¹⁷ Os maxakalis denominam seus cantos pela mesma palavra que denomina seus entes espirituais: yãmîy. Ao longo deste trabalho, portanto, a usaremos da mesma maneira.

¹⁸ Hãp deriva de hãhãm (terra), que sofrendo a contração já mencionada, se transforma em hãm; que, por sua vez, por questões de eufonia dentro da palavra, tem o fonema *m* mudado para *p*.

¹⁹ As casas maxakalis são tradicionalmente construídas com toras de árvores retiradas das matas remanescentes nas reservas e seus telhados são cobertos com folhas de palmeira.

O princípio é muito utilizado quando os tikmû'ûn nomeiam artefatos industrializados que passam a fazer parte de sua realidade. Na tabela abaixo listo, entre outras palavras, alguns exemplos deste tipo de criação. Na terceira coluna explicito os termos que entram na composição dos vocábulos e expressões.

TABELA 1: Composição de alguns vocábulos em Maxakali que traduzem palavras e expressões do Português.

Português	Maxakali	Composição
Asa-delta	Ãyuhuk yîmãg	Não-índio-asa (“asa de branco”)
Bandeira	Topaxax	Topa-casca, tecido ²⁰
Bicicleta	Penenkup	Peneira (roda)-pau, osso
Bochecha	Payîn	Olho-carne
Cabrito	Mûnûynãgtut	Veado-pequeno-mãe
Caneta	Tappetkuphep	Papel-pau, osso-tinta
Canga	Moxkup	Boi-pau, estrutura
Canoa	Mípkox	Árvore, madeira-buraco
Carro	Míptutmõg	Casa-ir
Casa	Míptut	Árvore, madeira-mãe
Caixa de fósforos	Kuxaptat	Fogo-caixa
Carro	Míptutmõg	Casa-ir
Escada	Mîmkuûn	Madeira-listras latitudinais ²¹
Escola	Tappetpet	Papel, livro-casa
Estrela	Mâyõnnãg	Sol-pequeno
Fusca ou Ka	Kugmax míptutmõg	Tartaruga carro
Garganta	Mâykox	Mãe, principal-buraco
Giz	Putok ponok	Poeira branca
Guarda-chuva	Xûnîmakox	Morcego-buraco
Lápis	Tappetkup	Papel-pau
Lua	Mâyõnhex	Sol-mulher
Para-quedas	Xûnîmakoxxexka	Guardachuva-grande
Pneu	Yippata	Jipe-pé
Portão	Hãmpak'ax yîkox	Cerca boca
Rio	Kõnãgkox	Água-buraco
Sal	Ãmot xuxpex	Areia saboroso
Sapato	Pataxax	Pé-casca
Tanajura	Mûnîtut	Formiga-mãe
Uísque	Hãpxophepxûy	Comida-líquido-dor (“bebida que dói”, provavelmente

²⁰ Topa é um dos infundáveis yâmîy (este termo costuma ser glosado como “espírito”; são as entidades do panteão maxakali). Foi elevado a uma categoria de destaque pelos missionários que conviveram com os índios e os alfabetizaram com o intuito de catequizá-los. Para se criar uma analogia que não existe, Topa foi comparado a Jesus na mitologia cristã, talvez por ser ele uma espécie de demiurgo na mitologia maxakali. Topa, porém, originalmente são dois: um que realiza e outro que destrói o que o primeiro faz e está na mesma categoria que os outros yâmîy maxakali.

²¹ Comparação visual com o mîmkuûn (literalmente “madeira ou pau listrado”), instrumento de escrita utilizado para memorizar os cantos-yâmîy de que falaremos adiante. Visualmente a escada é também uma forma longilínea cheia de listras, como o bambu pintado com listras que configura o mîmkuûn.

		porque causa dor de cabeça)
Vaca	Mûnûytut	Veado-mãe
Viga-mestra	Mâykup	Mãe, principal-pau, estrutura

O atavismo deste procedimento é comprovado por nomeações mais tradicionais, não motivadas por produtos industrializados, mas sendo fruto de uma leitura de mundo pelos tikmû'ûn. A palavra para designar a aranha caranguejeira, por exemplo, é xaktakahpopyîmcutux. Formada por xaktakah (aranha), pop (macaco), yîm (mão) e kutux (parecido, semelhante), a “aranha parecida com mão de macaco” seria sua glosa.

Outro exemplo é o nome que dão ao jaborandi, planta usada ao fim do resguardado pós-parto²² para purificação e que provoca salivação excessiva quando mascada e cuspidos fora o bagaço. Yîyheptox é o nome que lhe dão, sendo que se compõe de yîy (boca) + hep (líquido, caldo, sumo) + tox (comprido, aqui em sentido de “excessivo”). A junção das duas primeiras, yîyhep, dá origem à palavra para “saliva” (literalmente, “falar-líquido”, ou “líquido da fala”). A baba ou uma “saliva ‘comprida’ ou excessiva” é o efeito da mastigação da planta. É, pois, assim que ela é chamada.

Como se vê, muitas vezes a composição dessas palavras nos leva a verdadeiras metáforas e analogias: um “carro”, por exemplo, sendo uma “casa que anda”. Seriam o que, nos dizeres de Haroldo de Campos, se constituem na “palavra-metáfora”, “palavra-montagem”, ou “palavra-ideograma”²³. Verdadeiros *portmanteau* ou palavras-valise. “A língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica”, diria Oswald de Andrade²⁴.

A operação realizada pelos maxakalis na criação vocabular é da mesma natureza da metáfora e da analogia, que, aproximando coisas aparentemente díspares, busca reconhecer alguma semelhança entre elas. E “o argumento por analogia e o uso de metáforas na argumentação são indispensáveis a todo o pensamento criador”²⁵. Foucault, em seu estudo sobre a semelhança como estratégia para abarcar o real, vai dizer que “para o conhecimento, a similaridade é uma moldura indispensável”²⁶.

Quando um tikmû'ûn dá o nome de hâmpak'ax yîkox (“boca da cerca”) ao “portão” está realizando o mesmo raciocínio que está por trás do exemplo clássico de analogia

²² Tradicionalmente após o parto, tanto a mãe quanto o pai da criança passam por um período aproximado de trinta dias em que sofrem uma série de restrições, como, por exemplo: não podem se alimentar de carne, só podem beber água fervida, não podem se coçar com as unhas (têm que utilizar gravetos para isso), não podem dormir sobre o braço.

²³ CAMPOS, 1986, p. 21.

²⁴ ANDRADE, 1925, p. 20.

²⁵ EINAUDI, 1987, p. 207.

²⁶ FOUCAULT, 1966, p. 98.

dado por Aristóteles em sua *Poética*: “a velhice está para a vida assim como a tarde está para o dia”. Da mesma maneira, o portão está para a cerca assim como a boca está para a face. Ou seja, o que há de comum entre um portão e uma boca: é que ambos são entradas. O mesmo acontece para a palavra maxakali que nomeia o pneu de automóvel: yîppata, o “pé do jipe”. Se pensarmos na metáfora “enquanto analogia condensada”²⁷, este exemplo seria um modo metafórico de expressar a analogia: o pneu está para o carro (jipe) assim como o pé está para os animais. Sobre a metáfora se diz: “Menos precisa que a analogia, ela exerce um efeito mais poderoso na nossa imaginação e na nossa emotividade. É por isso que ela é menos recomendável que a analogia para a comunicação das idéias, adapta-se melhor à poesia, da qual constitui o instrumento preferido”²⁸.

Como quer Aristóteles, a metáfora “consiste em conceder a um objeto um nome que é próprio de um outro”. Algumas criações vocabulares tikmû’ûn o comprovam, como por exemplo quando chamam a casa (mîptut) de um “carro que anda” (mîptutmõg – palavra “casa” agregada ao verbo “ir”). Ou quando dão ao objeto “guardachuva” o nome de xûnîmakox, literalmente, um “morcego-buraco”.

Esse tipo de operação explicita um modo de conhecer o mundo. De fato, “a partir do momento que um domínio é inacessível à experiência e à verificação, o sentido dos termos só pode ser analógico”²⁹. Nesses casos, não deixa de ser uma interpretação de mundo que se opera. Procedendo assim, os tikmû’ûn fazem uso do que têm – no caso, sua própria língua – como as ferramentas disponíveis para produzir seu conhecimento sobre a realidade. “A metáfora impõe-se como o veículo obrigatório de toda a teoria não formalizada”³⁰. Em certo sentido é o mesmo que diz Foucault: “na orla exterior do saber, a similitude é essa forma apenas desenhada, esse rudimento de relação que o conhecimento deve recobrir em toda a sua amplitude”³¹. É assim que a poesia se confunde com o conhecimento: “vê-se que a experiência da linguagem pertence à mesma rede arqueológica a que pertence o conhecimento das coisas da natureza”³².

Outra técnica muito utilizada pelos maxakalis para incorporar ao vocabulário de sua língua conceitos advindos da língua portuguesa é uma adaptação à fonética maxakali da fonética portuguesa. Seguem exemplos nesse sentido para os nomes dos dias da semana:

²⁷ EINAUDI, 1987, p. 207.

²⁸ Idem, p. 211.

²⁹ Idem, p. 208.

³⁰ Idem, p. 215.

³¹ FOUCAULT, 1996, p. 98.

³² Idem, p. 65.

TABELA 2: Os dias da semana em Maxakali.

Português	Maxakali
Segunda-feira	Xigonã-pet
Terça-feira	Tetxa-pet
Quarta-feira	Koata-pet
Quinta-feira	Kita-pet
Sexta-feira	Xexta-pet
Sábado	Nitxap (“dia de sábado”)
Domingo	Yenomîy (“dia de domingo”)

Para os meses do ano:

TABELA 3: Os meses do ano em Maxakali.

Português	Maxakali
Janeiro	Yanêm
Fevereiro	Pemenet
Março	Maxxo
Abril	Apminit
Maio	Mâîy
Junho	Yoîy
Julho	Yot
Agosto	Ãgox
Setembro	Xetêm
Outubro	Oxtop
Novembro	Nomen
Dezembro	Neyem

O mesmo princípio é aplicado também a palavras que designam objetos de origem ãyuhuk³³ que adentram a aldeia.

TABELA 4: Adaptações de palavras do Português à fonética maxakali.

Português	Maxakali
Abacate	Makat
Acetona	Ãxeton
Açúcar	Ãxok

³³ Este termo designa originalmente todo aquele que não é tikmû’ûn. Os Maxakali denominam outros povos indígenas e brasileiros não-índios de um modo geral por esse termo. Trata-se de uma categoria considerada por eles próxima a dos animais, uma vez que, como esses, os ãyuhuk não respeitam as restrições, tabus e outros dogmas determinados por sua tradição. (Ver ALVARES, 1986). Algumas traduções para o termo seriam: “bárbaro”, “selvagem”, “não-civilizado”.

Água Boa (nome de aldeia)	Akmamo
Aldeia	Apne
Ajudar	Āyonat
Balaio	Manax
Belo Horizonte	Menaniyōn
Boi	Mox
Bola	Mot
Bolacha	Monax
Caboclo	Kamok
Cacau	Kakap
Cadeia	Kanet
Café	Kapex
Caldeirão	Kanenām
Caminhão	Kamîyãm
Camisa	Kamîn
Canivete	Kanimet
Capa	Kap
Capado	Kapat (nome dado ao porco castrado)
Capitão	Kapitōg
Caro	Takat (“tá caro”)
Carneiro	Kahnên
Casaco	Kayak
Cavalo	Kâmānok
Chapéu	Xapeo
Cinco	Xîy
Cobertor	Komenok
Comércio	Kômên
Doutor	Notot
Escola	Ixkot
Espelho	Īypex
Feijão	Pêyōg
Funai	Pōnāy
Garrafa	Gahap
Governo	Gohet
Gravador	Gunamano
Hora	Ot
Hospital	Oxpitap
Injeção	Yexãm
Jaca	Yak
Jipe	Yip
Jornal	Yohnām
Jumento	Yomen
Kilo	Kit
Limão	Nimām
Macarrão	Mākāhãm
Martelo	Matet
Ônibus	Ōn
Pão	Pãm
Papel	Tappet
Peneira	Pênên
Pradinho (nome de aldeia)	Pananiy
Prefeito	Penex
Quatro	Koat

Quinhentos	Kîyên
Rapaz	Hapax
Relógio	Henox
Remédio	Hehmên
Retrato	Hetanat
Reunião	Hõniam
Sabão	Xamãog
Sabonete	Xamõnên
Sandália	Xännax
Secretaria	Xeketanit
Soldado	Xonat
Telefone	Tenepõn
Televisão	Tenemiya'õn
Tomate	Tõmãn
Universidade	Õnimexinat
Vereador	Meniano
Viola	Miot

Os maxakalis têm uma variação dialetal de sua língua denominada yîy xe'e ("fala verdadeira"). Trata-se de uma variante especificamente ritualística da língua, cujos vocábulos nem sempre são os mesmos usados na linguagem do dia-a-dia. "A língua que os espíritos falam" é dominada por homens mais velhos, tradicionais pajés na tradição maxakali³⁴. É a língua dos mõnãyxop (antepassados). A "língua verdadeira" é o instrumento que possibilita o conhecimento. É nela que os yãmîy-canto são compostos. Na dinâmica do yãmîyxop, seus rituais, esses cantos são veículo do conhecimento. Nos yãmîyxop, quando a yîy xe'e é mais utilizada, todos cantam, dançam, bebem e comemoram numa grande confraternização. Verdadeiras festas dionisíacas³⁵, o yãmîyxop é o momento de contato entre os vivos e os mortos. É quando os parentes mortos maxakalis, bem como outros entes de sua tradição,

³⁴ Segundo ALVARES (1986), todo homem adulto maxakali é potencialmente um pajé, pois "é capaz de controlar o trânsito sobre as idas e vindas dos espíritos e de sua permanência entre os humanos" (p. 84). A palavra para "pajé" em Maxakali seria yãmîyxoptak (literalmente, "pai dos rituais" – a palavra yãmîyxop é que designa os rituais e tak, forma abreviada de âtak, significa "pai" e também o irmão deste, o que chamamos de "tio") ou yãyã, mesma palavra usada para designar os vovôs e anciães, os putox ponnok ("cabeças brancas"). Enfim, fica clara a existência de uma associação entre a velhice e a sabedoria, como naquela analogia que costuma comparar os velhos aos livros, depositários privilegiados da memória coletiva.

³⁵ Segundo estudiosos, o culto a Dioniso, com o ditirambo (canto em sua honra) e suas narrativas, foi trazido da Ásia. PAGLIA (1993), em "Oriente e ocidente – uma experiência de multiculturalismo", chama a atenção para o fato de, nas *Bacantes* de Eurípedes, Dioniso aparecer "como invasor oriental" (p. 145). Uma das teorias mais aceitas sobre a origem dos povos ameríndios dá conta de que estes tenham chegado ao continente americano por migrações originadas na Ásia passando através do estreito de Bering quando este ligava o oriente ao ocidente por uma "ponte de gelo". Não haveria, portanto, para as literaturas de um modo geral, inclusive a ameríndia, uma origem comum, ancestral, neste berço asiático, gerador de cultos preenchidos por danças e gritos, cantos e narrações de mitos, tudo embebido na embriaguez? Ou seja, não teriam as manifestações artísticas tradicionais dos povos ameríndios uma relação com o culto dionisíaco da antiguidade? Não sobreviveria ainda hoje esse culto, gerador da literatura ocidental por meio da tragédia, nas festividades dos povos indígenas?

transformados em canto, visitam as aldeias, trazendo do hãmnõgnõy³⁶ (a morada dos yãmîy) o conhecimento ancestral. Durante os yãmîyxop é comum a ingestão de alguma bebida que altere o estado normal de consciência, levando seus participantes à embriaguez. Hoje em dia, costuma-se beber café ou cachaça³⁷. A verdade (talvez devêssemos dizer “o real”) tikmû’ûn tem, pois, caráter semelhante à verdade hegeliana como expressa no poema de Haroldo de Campos, inspirado pelo filósofo: “a verdade é o / delírio báquico / nela nenhum elo escapa à embriaguez”³⁸. A verdade tikmû’ûn não sofre a assepsia apresentada pelo discurso científico tipicamente ocidental. Ela não vem divorciada do culto e da comemoração. A “fala verdadeira” dos maxakalis, associada a outras formas de expressão, e seus meios, como o canto, a dança, a culinária, etc., são todos instrumentos de conhecimento. A língua é a mesma das festas em homenagem aos yãmîy, e se mistura aos outros sentidos do corpo, além da audição. A verdade é apreendida também pela degustação de alimentos e bebidas, pela dança e pelo contato físico com os outros participantes nos rituais.

A yîy xe’e, a “fala verdadeira” tihik é dada à concisão, à condensação, às imagens, ao ideograma. Reduz-se a poucas palavras, que dizem muito. Têm a potência explosiva, irradiadora, de um haicai. O maxakali parece ter consciência de que a palavra é erro. Menos palavras, mais sugestão. O discurso está sempre em aberto. Ele pressupõe, neste caso, mais gestos, menos palavras. O “falar verdadeiro” é o mostrar. Inclusive a palavra serve a esse propósito. Está subordinada a ele. Ao invés do discurso e da lógica, o ver: penãhã. A busca da verdade tikmû’ûn é um caminho cheio de sinais, de ícones, de figuras, de koxuk.

Seguem alguns exemplos de palavras e expressões mais abstratas, não da yîy xe’e, mas da língua comum maxakali retirados de Popovich (2005). Na terceira coluna da tabela explico a sua formação e em alguns casos apresento uma glosa para o termo:

TABELA 5: Composição de vocábulos e expressões em Maxakali como tradução para palavras e expressões em Português.

Longe	Hãptox	“Chão-comprido”
Teimoso	Kuxa ka’o	“Coração-forte ou duro”
Solteiro	Hok xip	“Vazio-ficar”. Ficar sozinho,

³⁶ Este termo agrega três outros: hãm (terra), nõg (forma verbal que significa “acabar, terminar”) e nõy (termo para “outro”, mas que, dialeticamente, quer dizer também “um igual”). Hãmnõgnõy pode ser traduzido por “horizonte”, mas na cosmologia tikmû’ûn designa o local onde habitam os yãmîy, seus espíritos. Esse local se localizaria no espaço entre o céu (pexkox) e a terra (hãhãm). É a morada dos espíritos. Podemos glosá-lo como “o local onde termina a terra dos humanos e começa outra, dos espíritos”.

³⁷ Sabe-se que antigamente eles usavam uma tipo de cauim (bebida fermentada do milho mastigado pelas mulheres), que caiu em desuso após o contato intenso dos maxakalis com os ayuhuk.

³⁸ CAMPOS, 2004, p. 217.

		ou sem “preenchimento”.
Ter dó, sentir pena	Kuxa ka	“Coração-fim”. “Acabar” o coração.
Trabalhar	Hãm	“Chão, terra, roça”. Uma metonímia: trabalhar é especialmente na roça, a principal atividade econômica dos tikmû’ûn.
Verdade	Hãpxe’e	“Coisa verdadeira, original”. A concretização da verdade se dá pelo uso de hãp, que faz da verdade uma “coisa” e não uma abstração.
Vigiar	Penãñã’ xip	“Ver-ficar”. É um “ficar de olho” em alguma coisa.
Abastado	Putexop xexka	“Objeto-muitos-grande”. Ter muitas coisas.
Sonho	Yõtкуп	“Yõt(?) -pau, osso, estrutura”
Amadurecer	Tapmãhã	“Pronto, concluído-comer”. Pronto para comer.
Amigo	Xape	“Parente”. O amigo é tão próximo e bem-quisto quanto um parente.
Animar	Ka’ogãhã	“Forte-causar”. “Dar força” a alguém.
Atormentar	Xûygãhã	“Dor-causar”. O mesmo princípio que a anterior.
Meio-dia	Mâyõn yãykote’ yûm	“Sol-se (reflexivo)-meio-sentar, estar em um lugar”. Literalmente, “o sol assenta-se no meio” do céu; estar a pino.

Verdadeira “notação ideográfica”, esses exemplos retirados do dicionário maxakali de Popovich (2005) são fruto de um típico “método de composição analógica”, nos dizeres de Haroldo de Campos sobre a poesia japonesa, segundo ele, dotada de “um extremo refinamento de percepção, um grande poder de síntese imaginativa”³⁹.

Em muitos casos, na formação de palavras, os tikmû’ûn usam imagens concretas para exprimir ideias abstratas (veja-se o exemplo emblemático de “meio-dia”). E mesmo na geração de vocábulos de significado também concreto, a composição deixa à vista relações de analogia entre os termos. Se “as ideias poéticas são melhor expressas pela apresentação de imagens concretas do que por comentários” – o que seria a tese central do “imagismo”, o movimento poético encabeçado por Ezra Pound –, a verve poética dos tikmû’ûn já se mostra na criação vocabular. O mesmo princípio está no ideograma chinês, quando, por exemplo, se usa o signo para “mulher”, associado a um que significa “para cima” e mais um que significa

³⁹ CAMPOS, 1977, p. 65.

“para baixo”. Os três juntos criam um signo que quer dizer “ascensorista”, ou seja, a “mulher que vai para cima e para baixo”.

A junção ou justaposição (Eisenstein diria “cópula”) de “duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre ambas”, como escreve Fenollosa⁴⁰. Os exemplos do vocabulário maxakali funcionam como ideogramas, que “pode ser, em si próprio, pela alta voltagem obtida com a justaposição direta dos elementos, um verdadeiro poema completo”⁴¹. Como vemos, o vocabulário maxakali está repleto dessas palavras-poemas-ideogramas, dotadas de uma “estrutura básica de superposição de elementos”. E a verdade é que o mesmo princípio, a mesma lógica (analógica), subsiste na produção artística tikmû’ûn. Vemos traços dela principalmente em seus cantos-yãmîy, verdadeiras construções ideogrâmicas, compostas de blocos de imagens. Estes seriam, como os ideogramas, manifestações concretas de uma “forma mentis”, ou de uma *gestalt*, enfim, de um *koxuk*, a imagem tikmû’ûn.

Já no mito se poderia detectar os sinais deste funcionamento ideogrâmico que se espalha para outras áreas da realização humana. O trabalho do *bricoleur*, de que tanto tratou Lévi-Strauss, é, de certa forma, ideogrâmico. Glauber Rocha, em artigo intitulado “Tropicalismo, Antropologia, Mito, Ideograma”, esclarece:

O mito é o ideograma primário e nos serve, temos necessidade dele para conhecermo-nos e conhecer. A mitologia, qualquer mitologia, é ideogramática e as formas fundamentais de expressão cultural e artística a elas se referem continuamente. Depois poderemos desenvolver outras coisas, mas, este é um passo fundamental⁴².

Dito de outro modo, por Otávio Paz: “a elaboração mítica não obedece leis diferentes das leis linguísticas: seleção e combinação de signos verbais”⁴³.

Os exemplos vocabulares mostram que o Maxakali é uma língua aglutinante, ambiente natural para as “palavras-montagem”, tão ao gosto de James Joyce, Lewis Carroll e Guimarães Rosa, para ficarmos em poucos, mas muito expressivos, exemplos de escritores que faziam uso do procedimento. Como quer Haroldo de Campos, a chamada “palavra-valise” (outra designação para essas palavras que “guardam” outra dentro de si) “é quase que uma contraparte verbal do ideograma, ou seja, a reprodução do efeito do ideograma através da

⁴⁰ Apud CAMPOS, 1977, p. 56.

⁴¹ CAMPOS, 1977, p. 56.

⁴² In BASUALDO (2007).

⁴³ PAZ, 1970, p. 26. Tradução nossa.

palavra, que já não mais secciona, mas incorpora em um ‘continuum’ os vários elementos da ação ou da visão”⁴⁴.

Dotadas da “qualidade de uma contínua pintura em movimento’, de desenrolar cinematográfico”, os *portmanteou* tikmû’ûn nos fazem pensar, com Eisenstein, que estaria aí a gênese da lógica do funcionamento da montagem cinematográfica, de colocar lado a lado os planos para formar a sequência de um filme, que, realizando “a simples combinação de dois ou três detalhes de caráter material permite uma representação perfeitamente consumada de outra natureza – psicológica”⁴⁵. Daí, podemos falar, parafraseando Pound, num “método ideogrâmico de composição” originalmente tikmû’ûn. Se o poeta americano muito se inspirou em seus conhecimentos das línguas e culturas japonesa e chinesa para explicar a sua teoria imagística para a poesia, do mesmo modo, com os maxakalis, temos indícios concretos de fenômeno análogo para a imagem poética. E, como para esclarecer que essa recursividade não é mera coincidência, é Fenollosa quem diz que “a linguagem chinesa, com seus materiais particulares, passou do visível para o invisível pelo mesmo processo empregado por todas as raças antigas. Este processo é a metáfora, o uso de imagens materiais para sugerir relações imateriais”⁴⁶. A sensibilidade tikmû’ûn traduz a realidade circundante e também as suas abstrações em algo visível concreto, através das palavras. Essa mesma sensibilidade faz com que seus cantos-yãmîy funcionem “como uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e convertê-los em matéria visível”, para parafrasearmos Haroldo sobre o pensamento por imagens dos poetas japoneses.

Os cantos-yãmîy maxakali se organizam como blocos de imagens, de forma semelhante a alguns poemas de estirpe concretista. A poética ideogrâmica se alinha aí⁴⁷. Muitas vezes tem-se, diante dos sintagmas, a mesma “sensação globalizante, de tudo junto ao mesmo tempo” de que fala Décio sobre a parataxe típica dos discursos que se articulam majoritariamente por coordenação⁴⁸.

O yãmîy não apenas se ouve, mas ele também nos faz ver, como coisas concretas, objetivas, seus enunciados. Ele se dá também no espaço, além de temporalmente. A poesia yãmîy é não-linear. As características do ideograma ainda estão lá, no modo de construção, na estrutura do yãmîy. Seus textos são blocos de sintagmas, agregado de imagens, sem

⁴⁴ CAMPOS, 1977, p. 58.

⁴⁵ Idem, p. 59.

⁴⁶ Apud CAMPOS, 1977, p. 64.

⁴⁷ Ezra Pound (1885-1972), poeta norte-americano, é um dos principais autores e teóricos dessa poética.

⁴⁸ PIGNATARI, 2004, p. 49.

concatenação lógica ou causal. Expressam uma outra lógica, mais próxima da oriental que da ocidental.

Tradução

A palavra maxakali para “texto” seria xuktux, como usada na cartilha *Geografia da Nossa Aldeia* na listagem dos nomes dos autores: “Autores / Ūkoxuk xi xuktux”⁴⁹. Ou seja, “Autores / de imagens e textos”. Seu sentido original é “dizer”. Pelo visto os tikmû’ûn tem o texto em conta como uma analogia do “discorrer” sobre alguma coisa. ãgtux é o termo em língua maxakali que os índios utilizam para designar suas narrativas tradicionais e o ato de contar histórias. É tanto o verbo “narrar”, quanto o substantivo “narrativa”. O termo consta, por exemplo, do título do primeiro livro maxakali, intitulado *Mõnãyxop ‘ãgtux yõg tappet / O livro que conta histórias de antigamente* (1998)⁵⁰, que contém não só narrativas, mas também depoimentos, receitas de remédio, de comida, e outras textualidades. O termo, portanto, nem sempre se refere exclusivamente às narrativas. Kaxxop yõg hãm aktux⁵¹ é o título de um texto presente também em *O livro que conta histórias de antigamente* (1998) e traz o vocábulo, ainda que não seja uma narrativa⁵². Neste contexto ele significa “falar sobre” ou “discorrer sobre um determinado assunto”, ou ainda “a respeito de”. O exemplo citado é um comentário ou descrição acerca das atividades das crianças maxakalis na escola.

Em *Penãhã* (2005), livro quase que inteiramente composto de narrativas, a palavra ãgtux aparece no “Prefácio” de Rafael Maxakali: “Nûhû tappet kîy tute mõnãyxop yõg, hãm xomã ‘ax ‘agtux xi yã mõnãyxop te ‘ãmãhîy ‘ax ãgtux”. Traduzindo: “Este livro conta histórias que aconteceram com os antepassados, conta o que aconteceu antigamente”⁵³.

Ainda em *Penãhã*, o termo ‘aktux aparece novamente no título do texto “Yãyta ax ‘aktux” (traduzido como “Falando sobre casamento”)⁵⁴, bem como em “Xokixxeka yõg hãm ‘ãgtux”, traduzido por “História do tamanduá”⁵⁵. ãgtux, então, costuma ter tais acepções: história, narrar, contar, falar sobre um determinado assunto, discorrer.

Kutex é o verbo “cantar” em Maxakali. Seus cantos são chamados yãmîy. Esta palavra designa também os entes do panteão tikmû’ûn. Os yãmîy são textos com outro tipo de organização. Enquanto ãgtux se refere a um modo livre, solto de dizer as coisas, próximo

⁴⁹ MAXAKALI, 2000, p. 03.

⁵⁰ Literalmente seria “o livro de histórias dos antepassados”: “antepassados” (mõnãyxop), “contar; histórias” (ãgtux), “de” (yõg) e “livro” (tappet) seriam os constituintes da frase que dá título ao livro.

⁵¹ O termo aparece aqui grafado com “k” e não com “g”, e sem o til sobre a letra “a”. Tal variação gráfica é muito comum nos textos maxakalis: palavras são grafadas de maneiras diferentes, de acordo com o autor, o que dificulta bastante o aprendizado da língua escrita para nós.

⁵² MAXAKALI, 1998, p. 15.

⁵³ MAXAKALI, 2005, p. 09.

⁵⁴ Idem, p. 37.

⁵⁵ Idem, p. 115.

daquilo que entendemos por “prosa”, o yãmîy tem uma configuração que faz com que todos o reconheçam como tal. Em primeiro lugar, eles são cantados, principalmente durante os yãmîyxop, os rituais sagrados. Fatores como ritmo, melodia e outros, desempenham papel importante neles.

Esses são os tipos de texto que os professores tikmû’ûn se põem a escrever e traduzir e ilustrar, sempre que vão produzir seus livros.

Segue o fac-símile de um manuscrito maxakali para o *Livro que conta histórias de antigamente* (1998) usado nos trabalhos de tradução. Trata-se de um exemplo de ãgtux. Foi Pinheiro Maxakali, um dos professores em formação no PIEIMG à época (hoje aluno do Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas (FIEI) na UFMG), que o escreveu como atividade nas aulas da disciplina de Português – Leitura e Escrita, com vistas a gerar uma primeira publicação maxakali para suas escolas.

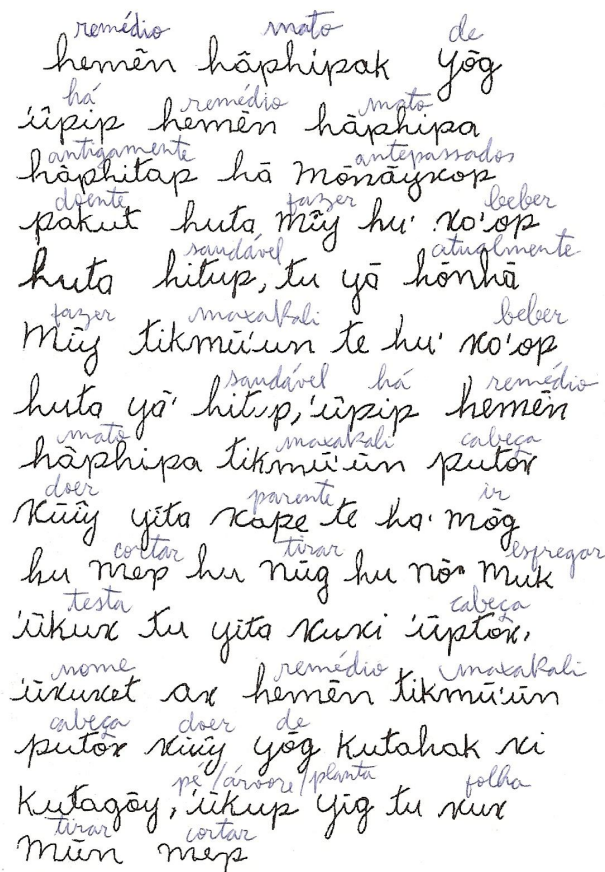


FIGURA 1: Fac-símile de manuscrito em Maxakali usado nos trabalhos de tradução para *O livro que conta histórias de antigamente*.

Com o manuscrito maxakali em mãos, nos colocamos a decifrar termo a termo a cadeia das frases, daí a maioria das palavras trazer sua correspondente na língua portuguesa, em minha caligrafia.

A partir daí era possível gerar uma tradução com alguns “buracos” que são preenchidos pelo sentido da frase, ou em conversas com os tikmû’ûn saber mais detalhes sobre algum aspecto gramatical ou semântico⁵⁶.

remédio mato de
há remédio mato
antigamente *hã* antepassados
doente (tratar) fazer *hu* beber
(*huta*/tratar) saudável/curar *tu yõ* hoje em dia/atualmente
fazer maxakali (partícula ergativa) *hu* beber
(*huta*) *yã* saudável/curar há remédio
mato maxakali cabeça
dor/doer *yita* parente (part. erg.) *hã* ir
hu cortar *hu* tirar *hu* esfregar
testa em *yiiã xuxi* cabeça
nome *ax* remédio maxakali
cabeça dor de *kutahak* e
kutagõy pé (planta) *yig* em folha
tirar cortar

O texto maxakali não é um poema. É apenas a prosa formatada pelo esmero gráfico maxakali ao dispor quaisquer elementos sobre uma superfície. O capricho da letra no manuscrito de Pinheiro e o cuidado em arranjar as palavras no espaço da folha em branco é evidente.

Desta forma é que se foi acumulando uma lista de vocábulos elaborada por mim (por dificuldade em encontrar, à época, publicações a respeito da língua). Lista essa em progresso até hoje. Ao mesmo tempo eu buscava decompor os termos, após perceber que é muito comum aos maxakalis a criação de palavras com base em outras já existentes, principalmente quando têm eles que nomear coisas advindas da sociedade envoltória.

Foi Rafael Maxakali em parceria comigo quem traduziu o texto. Eu, como monitor da disciplina Português – Leitura e Escrita, então aluno de graduação em Letras na UFMG, foi quem ficou responsável pela ida à aldeia do Pradinho, onde vivia Rafael àquela época (hoje Rafael vive numa aldeia nova em Topázio, próxima a Teófilo Otoni), com o objetivo de

⁵⁶ Até então não havia sido publicado nenhum dicionário da língua maxakali. O de Maria Aparecida Antunes só sairia em 1999 e mesmo assim era dificilmente encontrado: eu mesmo só vim a ter um exemplar anos mais tarde. E o de Popovich só fora disponibilizado para download na internet em 2005. Por isso, eu mesmo dei início à elaboração de um mini-dicionário maxakali-português, material que, ao mesmo tempo que se alimentava das traduções, dava suporte às mesmas.

traduzir alguma coisa daquele material que fora escrito e organizado durante as aulas do PIEIMG no Parque Estadual do Rio Doce.

O que pode parecer um poema devido à disposição semelhante a versos é depois adaptado à prosa:

Existe um remédio do mato que os antepassados antigamente bebiam para tratar uma doença. Hoje em dia os Maxakali ainda tomam para se curar. Os Maxakali têm remédio do mato para dor de cabeça. Os parentes o tiram, cortam e o esfregam na testa. Assim sara a cabeça. O nome do remédio maxakali para dor de cabeça é kutahak e kutagõy. Pega-se o pé, mas só se tira a folha⁵⁷.

As lacunas são preenchidas pelo estudo mais detalhado da gramática maxakali. Como se pode ver, não há pontos-finais, vírgula ou qualquer outro marcador de pontuação. Mesmo assim pelo sentido é possível deduzir onde estão as pausas e, assim, explicitá-las no texto em Português. Claro que o julgamento pessoal de quem realiza a adaptação exerce influência. Trata-se de um trabalho de tradução e, ao mesmo tempo, de edição do texto.

Idealmente é assim que se dão as traduções da prosa maxakali. Mas por questões de oportunidades que envolvem a escassez de tempo principalmente, quando se trata de textos mais extensos, a atividade é em alguns momentos reduzida à transposição de uma versão mais livre, em que o tradutor indígena envolvido na tarefa, traduzindo oralmente, gera o texto em Português, que pode ser em algum ponto melhorado pelo co-tradutor não-índio.

Esse foi meu método de aprendizagem da língua maxakali. Aprendi o pouco que sei da língua, ou pelo menos acabei me restringindo ao necessário à tradução, que é, inclusive, um dos focos deste trabalho.

⁵⁷ MAXAKALI, 1998, p. 54.

Transcriando yãmîy

A tradução dos cantos yãmîy é sempre mais próxima do texto original em Maxakali. Por serem geralmente bastante curtos, o trabalho de prospecção do significado de cada palavra é menos custoso, porém não menos complexo, por serem compostos em linguagem ritualística. O ideal é que haja sempre um pajé, que domina tal linguagem, para auxiliar nas traduções.

José Paulo Paes, sobre o fato de não falar e nem ouvir (por não ter contato com falantes) dez das doze línguas de que é tradutor, diz: “sou surdo e mudo em dez línguas”. Portanto posso dizer que sou surdo e mudo em Maxakali. Não falo e nem entendo uma conversação na língua indígena. Mas o que aprendi da língua nos 14 anos de contato, muita troca e aprendizado, me permite traduzir, em colaboração com os índios, seus textos, e buscar uma transcrição para o que podemos chamar de poesia (os cantos).

No processo de tradução de yãmîy, primeiro são elaboradas versões prosaicas, traduzindo palavra por palavra com os índios, na reserva ou em qualquer outro lugar onde se dêem nossos encontros. Depois, com calma, buscamos a reprodução dos sons, a musicalidade dos versos, com certo ritmo. Tentamos criar algumas imagens que se compatibilizem com a profusão metafórica natural da língua maxakali. E outros elementos que fazem de um texto um texto poético.

A transcrição de poesia é a tentativa, como escreve Haroldo de Campos, de captar o “espírito” do texto poético. Em suas palavras: “ser fiel ao ‘espírito’, ao ‘clima’ particular da peça traduzida”⁵⁸:

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, da imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele ‘que é de certa maneira similar àquilo que ele denota’). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal⁵⁹.

Assim, o que pretendemos no caso de yãmîy é nos deixar cair na tentação de captar ou capturar o “espírito da coisa” no texto maxakali. Aqui não é o símbolo que determina. É sim o ícone, que indetermina. Vamos a um exemplo.

⁵⁸ CAMPOS, 1970, p. 26.

⁵⁹ Idem, p. 24.

Durantes as aulas do PIEIMG, em atividades de escrita e tradução com os professores maxakali, estes sugeriram traduzir o seguinte yãmîy. A forma como o texto foi escrito pelos alunos é a seguinte:

Míxux te îynûn îyxup hã îynûn
Yãmîy te îynûn îynãkã îynûn
Îyxup hã îynûn, îynãkã îynûn

Cantada, tal estrofe se repete, sendo intercalada a cada duas vezes pela vocalize que preservamos na versão em português: hu yu yux/hu yu yux.

Míxux em Maxakali é a folha de árvore de qualquer espécie. Nûn é o verbo “vir”. Xup é um verbo “suspender”. Seu sentido dilatado inclui “planar”, “flutuar” e “boiar”. Nãkã talvez seja uma forma ritualística para nãhã (o verbo “cair” em maxakali); ou então é apenas um “erro” ortográfico, tendo sido grafada com *k* ao invés de *h*⁶⁰. “Te” é a “partícula ergativa” e geralmente cumpre a função de explicitar a ação do sujeito da frase sobre seu objeto. Porém, a língua Maxakali também tem suas idiossincrasias⁶¹. “Hã” é um modificador com o sentido de “por meio de” e tem significado equivalente à preposição “com” do Português.

Chegamos a uma tradução literal:

Folha vem suspensa com vem
Yãmîy vem cai vem
Suspensa com vem, cai vem

Porém depois, ouvindo o canto gravado da boca dos índios, convivendo com o texto, fazendo assim valer a máxima de Walter Benjamin segundo a qual “a tradução tende a expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si”⁶², chegamos à seguinte forma final.

A folha vem
Voando com
O yãmîy vem
Caindo com

⁶⁰ Dicionarizada só existe a forma nãhã, para “cair”.

⁶¹ Sandro Campos, linguista que pesquisa a língua tikmû’ûn, confirma que “o Maxakalí é uma língua de ergatividade cindida, pois sujeitos (Sa) de verbos monoargumentais podem receber também a partícula ergativa {-te}”. In: CAMPOS: 2007, p. 48.

⁶² BENJAMIN, 2001, p. 195.

Algumas adaptações são feitas, dentro do espírito das transcrições haroldianas, no intuito de se obter uma forma apta a ter sua vida própria na língua portuguesa. “E a tradução, assim, torna-se não uma técnica, mas uma ética, ou estética, em que as formas se transformam, e não há que buscar a verdadeira, uma vez que ela estará sempre presente na atualidade da vida”⁶³. Pode-se aqui inclusive fazer uma aproximação à noção de “tradução perspectivista” de Viveiros de Castro. Nesta,

o propósito não é o de encontrar um ‘sinônimo (uma representação co-referencial) em nossa língua conceitual humana para as representações que outras espécies de sujeito utilizam para falar de uma mesma coisa; o propósito, ao contrário, é não ‘perder de vista’ a diferença oculta dentro de ‘homônimos’ equívocos entre nossa língua e a das outras espécies – pois nós e eles nunca estamos falando das mesmas coisas⁶⁴.

Em seu minimalismo, o canto da folha de árvore, que, com base em Tugny⁶⁵, podemos afirmar pertencer ao conjunto de cantos do ritual (yãmîyxop) do Xûnm (Morcego), nos dá a ver a imagem de uma ação: a do yãmîy-folha de árvore, que desce à terra, como se houvera acabado de se desprender do galho de sua árvore.

Hu yu yux
Hu yu yux

Mîxux teh înu
Îxup hã înu
Yãmîy teh înu
Înãkã înu

Mîxux teh înu
Îxup hã înu
Yãmîy teh înu
Înãkã înu

Hu yu yux
Hu yu yux

Mîxux teh înu
Îxup hã înu
Yãmîy teh înu
Înãkã înu

Mîxux teh înu
Îxup hã înu
Yãmîy teh înu
Înãkã înu

⁶³ ALMEIDA, 2009, p. 03.

⁶⁴ CASTRO, 2005, p. 04.

⁶⁵ TUGNY, 2003, p. 22.

Hu yu yux
Hu yu yux

E a tradução:

Hu yu yux
Hu yu yux

A folha vem
Voando com
O yãmîy vem
Caindo com

A folha vem
Caindo com
O yãmîy vem
Voando com

Hu yu yux
Hu yu yux

A folha vem
Voando com
O yãmîy vem
Caindo com

A folha vem
Caindo com
O yãmîy vem
Voando com

Hu yu yux
Hu yu yux⁶⁶

A síntese expressa no canto estimula na mente do ouvinte-leitor, a presença de um signo icônico (imagem) pelo estímulo de signos simbólicos (palavras), semelhante à “canção-visão”, verdadeira “visão dos deuses”, de que fala Viveiros de Castro a respeito dos Araweté⁶⁷.

A transcrição, assim, visa dar vida própria em língua portuguesa, ao poema-yãmîy. Também uma tradução intersemiótica, a transcrição procura compensar a perda de aspectos sonoros da composição (da natureza do canto) se utilizando de recursos típicos do

⁶⁶ MAXAKALI, 2008, p. 124-5. Além de em *Hitupmã'ax/Curar* (2008), esta versão do “Canto-Espírito da Folha de Árvore” foi publicada no número 09, página 04, do jornal literário *Pausa*, de Belo Horizonte, em fins de 2008, e saiu também em *Memória Viva* (2009), edição de literatura indígena da Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais para o PIEIMG.

⁶⁷ CASTRO, 1986, p. 51.

impresso. A escrita em papel é de apelo muito mais visual. O papel é da visualidade, enquanto a voz (canto), suporte tradicional do poema-yãmîy, faz uso de recursos auditivos. Assim na transposição do canto para o impresso, da voz para o visual, do ouvido para o olho, típicas da transposição da oralidade para o impresso, tanto a tradução em sentido estrito, inter e intralingual, quanto em sentido lato, a intersemiótica, são importantes. Os recursos visuais oferecidos pelo papel devem ser buscados como forma de compensar a perda de aspectos auditivos. Assim o canto é trazido ao livro e poderá ganhar estatuto de poema. Opera-se no campo da tradução intersemiótica: traduzem-se características estruturais sonoras em outras estruturas, visuais.

Um caso que serve de baliza à tarefa é o poema “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*” (1897), do francês Stéphane Mallarmé, pensado como a transposição de uma orquestração com várias vozes para o branco da página. Nele, uma das funções desempenhadas pela tipografia é a de identificar suas várias vozes: um tipo de letra diferente para cada voz. E mais o espaçamento característico das frases e palavras sobre o branco. O texto ganha em espacialidade, abandonando um pouco da temporalidade, característica essencial da oralidade. Semelhante a uma ópera, o yãmîyxop maxakali é um ritual de que participam várias personas, várias vozes. E essas personas dançam e se movimentam no espaço de encenação que é o hãpxep, o “terreiro de religião”.

O poema como tradução em si. Imprimir o canto em papel pressupõe a tradução. Daí podermos pensar que transcrever uma tradição eminentemente oral é sempre uma tradução. Quem realiza a tarefa vai, desde sempre, fazer escolhas, buscando compensar uma perda sonora ali com um ganho visual aqui. Como escreve Jakobson: “todos os meios são metáforas ativas em seu poder de traduzir a experiência em novas formas”⁶⁸.

Não é outra coisa o que fazem os professores maxakalis ao escreverem seus livros. Eles transpõem, com todas as perdas e ganhos (trocas e compensações) que o processo exige, o universo dos yãmîy e seus yãmîyxop para as páginas de livros⁶⁹.

⁶⁸ 1969, p. 76.

⁶⁹ Exemplo dessas trocas são a presença de desenhos figurativos nos livros. Eles ajudam a mostrar o que se passa nas histórias e cantos. Em uma situação de ritual, tradicionalmente nas aldeias, a semiose tikmû’ûn não disporia desse recurso. As pinturas são corporais, geométricas: formas e cores compõem com o corpo e com a madeira do mîmânâm, o “pau de religião”. O corpo é o suporte que determina a forma dessas imagens, as pinturas. Sendo o papel outro suporte, com limites diferentes (seu formato de tela: o retângulo branco euclidiano), bastante distinto do corpo, cheio de volumes (o papel é plano). Daí talvez a compensação ao dar volume aos corpos desenhados (quase sempre há figuras humanas desenhadas). Da mesma forma, a imagem da letra é desenho para o fonema. Tudo é traço, rastro de yãmîy. Um livro tikmû’ûn é um espaço-objeto habitado, apropriado, pelos yãmîy.

A transcrição literária se alinha assim com a “tradução perspectivista” de Viveiros de Castro, em que “o propósito é não perder de vista a diferença oculta dentro de homônimos equívocos entre nossa língua e a das outras espécies”⁷⁰.

A transcrição é neste caso uma metamorfose: uma forma que se transforma em outra, uma língua em outra língua. Neste caso é salutar que a língua de chegada seja contaminada pela língua de saída: no caso, o Português se maxakaliza, a discursividade ocidental ganha teores de ideograma. A linguagem reduz-se ao necessário para compor as imagens, tão típicas da poética visual do yãmîy.

É por essa via que o yãmîy pode vir a se transformar, de canto a poema impresso. De certa forma, fazendo ao contrário o trajeto feito pelo koxuk: este, eminentemente imagem, transforma-se em canto-yãmîy. Em direção ao livro, o canto retorna à natureza essencialmente imagética do koxuk. O canto-yãmîy impresso é o koxuk outra vez. A imagem da palavra. O desenho da mancha de impressão e as possibilidades gráficas da palavra e da letra sobre o papel. Dá-se outra metamorfose. O yãmîy-poema retoma em outro nível o grau de visualidade do yãmîy-canto. Pictogramático, o yãmîy tem tudo para se aconchegar à lógica visual do impresso.

⁷⁰ 2005, p. 04.

Yãmîy como poema moderno

Em “O que é um poema e o que pensa dele a modernidade” (2002), Alain Badiou escreve que “o que a poesia desorienta é o pensamento discursivo”⁷¹. Este, símbolo do logos ocidental, de acordo com Platão na *República*, seria o fundador das cidades. Dianoia seria seu sinônimo: o pensamento que atravessa, que encadeia e que deduz⁷². O poema, por outro lado, é o deleite, a oferenda. O canto-yãmîy é dessa espécie: uma oferenda. Paratático, ao apresentar seus blocos de imagens, ele é poema, e não discurso. Sequer resumo de narrativas míticas ele é. Através das palavras, ele dá a ver à audiência cenas, imagens. Alguns, como o Canto de Îta, o dragão, apresentado mais à frente neste trabalho, se assemelham a uma projeção cinematográfica: sequência de planos. Verdadeiro ideograma. “O poema permanece sujeito à imagem, à singularidade imediata da experiência”⁷³, sintetiza Badiou.

Fruto de experiência, seja do próprio pajé, ou de outros seres que de alguma maneira a comunicam com ele, o canto-yãmîy suscita sensações, procura transmitir algo sensível, para que assim o receptor o apreenda: sentindo. Pensamento e sentimento é o yãmîy. O poema é um pensamento sensível. “O que em mim sente está pensando”, diria Fernando Pessoa. O poema, ainda segundo Badiou, diferentemente do matema, que tem seu ponto de partida na idéia pura, platônica, geradora da dedução matemática, “mantém com a experiência sensível um laço impuro, que expõe a língua aos limites da sensação”⁷⁴. Com relação a esses limites, penso se não viria daí o motivo de os cantos-yãmîy apresentarem tantas vocalizes, aqueles sons sem significado preciso, que normalmente iniciam e finalizam sua enunciação. Lembremos que poetas como Vicente Huidobro em *Altazor*, por exemplo, não por acaso talvez, um dos fundadores de um movimento artístico chamado Creacionismo, que pregava que o poeta faria melhor dando vida às coisas sobre as quais escreve, ao invés de apenas descrevê-las, e, muito afinado com os dadaístas, fazia uso desse recurso como forma de explorar os limites da linguagem.

O yãmîy é tradicionalmente vocal. Mais precisamente verbi-voco-visual. A presença constante das vocalizes (que veremos em praticamente todos os cantos ao longo deste trabalho), emissões de fonemas sem significado, é uma característica que o coloca em pé de igualdade com realizações como as de outro vanguardista, Kurt Schwitters, para quem

⁷¹ 2002, p. 31.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem.

escrever é “a pintura escrita da linguagem, a pintura de um som”⁷⁵ (lembramos que, para “escrita”, os maxakalis cunharam kax’ãmi, glosada como “desenhar o som”). Os poemas de Schwitters, dotados do que ele mesmo denomina uma optofonética, focam a textura fonética: a “pré-sílaba”, os “sons primordiais”, as “unidades sonoras prévias ao idioma-signo, vale dizer, anteriores ao idioma investido de simbologia conteudística”⁷⁶.

Haroldo de Campos assim define a optofonética de Schwitters:

São blocos de som, organizados por fatores de timbre e duração, que, despidos da investidura léxica, traçam uma espécie de pré-história do auditivo, revelando a infra-estrutura fonética adormecida sob as cunhagens gastas tanto do idioma de comunicação utilitária, como do de convenção ‘belartística’; possibilitam um retorno a matizes do material poético, um puro júbilo do objeto verbal resgatado à grilheta dos hábitos semânticos e morfológicos e ativado por novos oxigênios⁷⁷.

A definição serve para os sons sem significado, meras emissões silábicas ou vocálicas, que costumam constar da estrutura dos cantos-yãmîy, “abrindo”, “fechando” ou funcionando como “refrão”. Sua função na poética tikmû’ûn parece assemelhar-se à do procedimento schwittersiano, que, como quer Haroldo, “contribui decididamente para o alargamento do arsenal de recursos expressivos específicos da linguagem poética, regenerando a matéria verbal a partir de seus radicais elementares”⁷⁸. O canto-yãmîy dos tikmû’ûn, nesse sentido, pode, nos dizeres de Haroldo em relação à obra de Schwitters, inspirar o surgimento de uma “nova consciência ‘verbi-voco-visual’”⁷⁹.

Algumas vezes, como revelado pelos professores maxakalis oralmente e em seus livros, a sonoridade do canto-yãmîy é mimética, imitando, por exemplo, “como a cobra faz”. Apesar disso, ele não busca uma cópia perfeita. Dotado de “obscuridade metafórica”, ao contrário da “transparência do matema”, o poema yãmîy, como o poema moderno de Badiou, seria na verdade a antítese de uma *mímeses*. “Por sua operação, exhibe uma Ideia da qual o objeto e a objetividade não passam de pálidas cópias”⁸⁰. O poema se basta, sendo a coisa em si. O fato de os índios se referirem aos cantos, inclusive escritos, como os próprios yãmîy, usando inclusive a mesma palavra (yãmîy) para uns e outros, o demonstra. Sua meta não é a objetividade. Ele tem sua própria verdade (a língua em que são compostos é chamada yîy

⁷⁵ Apud CAMPOS, 1977, p. 43.

⁷⁶ CAMPOS, 1977, p. 44.

⁷⁷ Idem, p. 44.

⁷⁸ CAMPOS, 1977, p. 47.

⁷⁹ Idem, p. 51.

⁸⁰ 2002, p. 35.

xe'e, "fala verdadeira"). Anti-platônico, o poema yãmîy demonstra que a verdade é poética. Poema e matema, diz Badiou, "tanto um quanto outro são inseridos na forma geral de um procedimento de verdade"⁸¹.

"Verdade e totalidade serem incompatíveis é o ensinamento decisivo da modernidade"⁸², diz Badiou. De acordo com essa perspectiva, sabemos que o yãmîy é fragmentário. Sua emissão apresenta flashes, nunca uma totalidade ou unidade. Peça de um imenso mosaico, suas imagens conectam-se a um todo subjacente. O yãmîy é a expressão de uma verdade em partes, hipertextual.

O yãmîy é investido de um poder, "o poder de fixar eternamente o desaparecimento do que se apresenta"⁸³. Daí podermos dizer que ele é o sensível que se apresenta como uma nostalgia subsistente. Nesse acervo de cantos encontra-se o registro de animais e plantas que nem existem mais no território tikmû'ûn, originalmente localizado nos limites da Mata Atlântica. E talvez por isso o que diz Badiou sobre o poema moderno "produzir a própria presença como Ideia pela retenção poética de seu desaparecer"⁸⁴ seja válido também para o poema yãmîy. E por fim, como quer ainda Badiou, "toda nomenclatura de um acontecimento, convocando a retenção do que desaparece, toda nomenclatura da presença de acontecimento, é de essência poética"⁸⁵.

⁸¹ 2002, p. 36.

⁸² Idem, p. 38.

⁸³ Idem, p. 39.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Idem, p. 42.

A tarefa poética do tradutor maxakali

Quando pedi aos professores maxakalis que traduzissem o termo “tradução” para sua língua, eles se saíram com a seguinte expressão: tikmû’ûn yîy ax xi ãyuhuk yîy ax. O significado literal da expressão é simplesmente: “língua de maxakali e língua de não-maxakali”.

Não sei se o simples fato de mencionar lado a lado a língua própria e a língua do estrangeiro, denotando uma relação pressuposta entre as duas, já significa para o maxakali o processo de passagem de uma para outra. Pode ser que os maxakalis tenham plena consciência de que “tradução” literalmente é algo que não existe, havendo na verdade uma convivência entre as línguas.

Todo tradutor de línguas é também um tradutor de culturas. E os maxakalis o são naturalmente, por força de sua própria condição de, querendo ou não, terem de conviver, no interior de Minas Gerais, com uma cultura hegemônica muito diferente da sua. No contato com o não-índio quando são obrigados a traduzir não só a língua, mas o modo de ser, a filosofia e visão de mundo do homem “branco”, sobretudo ao se depararem com os objetos da civilização industrial e os termos que os representam, os índios, ao invés de incorporar as palavras do Português, antes as recriam em sua língua, dando origem a verdadeiros ideogramas⁸⁶, poemas sintéticos, dotados de uma imagética, que à vista de um não-falante de maxakali podem parecer inusitados.

Assim, para “carro”, por exemplo, os índios criaram a palavra mîptutmõg, que funde as ideias ou imagens de “casa” (mîptut – sendo que esta já é a junção de mîm, “madeira”, e tut, “mãe”); dado que a estrutura das casas maxakalis é construída com troncos de árvores, daí tal “madeira-mãe”) agregando o verbo “ir” (mõg), dando assim numa surreal “casa que anda”.

Outros exemplos se seguem. “Guarda-chuva” virou xûnîmakox, formada por xûnîm (“morcego” em maxakali), mais kox (“buraco”). Sendo o guarda-chuva, portanto, na visão maxakali, uma espécie de “morcego-buraco”. Devido de fato à comparação visual que eles fazem entre a forma côncava do objeto que nos protege da chuva e de um buraco, e a semelhança de suas abas com as asas do mamífero de hábitos noturnos, além da cor preta ostentada pelos guarda-chuvas mais tradicionais e o animal. Na sequência, a palavra “para-

⁸⁶ CAMPOS, 1986, p. 21.

quedas” virou xûnîmakoxxexka. Simplesmente um “guarda-chuva grande”. Xexka é “grande” em maxakali.

Para “chapéu”, o maxakali cunhou kuxxax; composta por kux (termo para “cabeça”), seguido de xax (“casca, pele, superfície, roupa”). O que gera uma “casca da cabeça”. O mesmo princípio é usado na criação de pataxax, palavra para “sapato”. Formada por pata (“pé”), acrescida de xax; originando a imagem mental de uma “casca ou roupa do pé”.

Para o pneu do carro, se saíram com yippata. Literalmente: “pé do jipe” (usado genericamente para todo tipo de veículo). O tipo nomeado no caso se deve ao fato muito provável de ter sido o jipe o primeiro carro avistado pelos antepassados maxakali, passando assim a designar metonimicamente todos os automóveis.

Outro exemplo automobilístico é kugmax miptutmõg para designar carros de design arredondado, como o Fusca ou o Ford Ka. A expressão quer dizer literalmente o “carro-tartaruga”, no que se assemelha ao pensamento que denominou o Fusca como *beatle* (“besouro” em Inglês), fruto também de uma comparação visual.

Tal procedimento é atávico aos maxakali. Para nomear a aranha caranguejeira os índios inventaram xaktakahpopyîmkutux. Xaktakah é “aranha”; pop é “macaco”; yîm é “mão” e kutux, “parecido, semelhante”. O “palavrão”, bem ao estilo dos neologismos tão comuns na língua alemã, quer dizer literalmente: “aranha parecida com mão de macaco”.

Em alguns casos, como o da palavra yippata, por exemplo, ocorre a junção de um termo do vocabulário tradicional maxakali com um empréstimo, cuja sonoridade geralmente é adaptada à fonética da língua maxakali: como em yip para a palavra “jipe”. Como escreve Jakobson: “Toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios”⁸⁷. É o que fazem os maxakalis ao interpretar o “carro” como uma “casa que anda” (mîptutmõg), por exemplo. Jakobson cita ainda o caso da língua literária dos Chunkchees do nordeste da Sibéria, em que para se expressar “parafuso” diz-se “prego giratório”.

Nestes exemplos, comprova-se como as operações mentais típicas da poesia, como a metáfora, a metonímia, a comparação, e outras figuras de linguagem e pensamento, são comuns à atividade tradutória, seja ela de que nível for. São operações abstratas que ajudam a

⁸⁷ JAKOBSON, 1999, p. 67.

desfazer a ingenuidade a respeito das línguas indígenas, tidas como concretas demais, e, conseqüentemente, menos abstratas. “A construção de uma metáfora pressupõe um grau avançado de percepção e de abstração, uma vez que ela resulta de uma comparação entre coisas diferentes. Só na medida em que são diferentes é que pode surgir, delas, uma metáfora. Aquele que cria a metáfora deve perceber tanto as diferenças quanto as similitudes”, nos diz Dell’Isola⁸⁸. A metáfora é aquilo que há de comum entre coisas distintas.

“A metáfora é considerada uma operação cognitiva fundamental, constitutiva da linguagem e do pensamento” e sua interpretação envolve “o desenvolvimento do raciocínio analógico e da capacidade interpretativa”⁸⁹. Zanotto nos fala da mudança de paradigmas no estudo da metáfora, que vem acontecendo desde os anos 70, e que rompe com o “mito objetivista” (base de uma visão que considera o significado como algo claro, preciso e determinado), acolhendo a idéia da metáfora como “um importante instrumento de cognição, que desempenha um papel central nos nossos processos perceptuais e cognitivos”⁹⁰. De fato, como se vê, entre os maxakalis, as metáforas, esses deslocamentos de imagens, são instrumentos de apreensão do real.

Não sei se pelo fato de estarem acostumados a lidar, desde tempos mais remotos, com uma diversidade de povos, línguas e culturas, mas habitando um ecossistema tropical comum, os índios desenvolveram uma consciência de diversidade na igualdade. Desconfio haver uma ligação entre essa propensão à metáfora, e mais ainda à metamorfose, e a consciência mencionada. A propósito: não seria a metamorfose uma metáfora com o acréscimo do movimento: uma coisa em direção à outra? A metáfora sendo um tipo de comparação estática e a metamorfose uma comparação cinética.

⁸⁸ DELL’ISOLA, 1998, p. 41.

⁸⁹ ZANOTTO, 1988, p. 14.

⁹⁰ Idem, p. 15.

Ouvindo e traduzindo o ãyuhuk

Os maxakalis são famosos por gostarem de música. Daí certa ênfase no trabalho com letras de música nas aulas de Português nos cursos de magistério. O caminho inverso (de traduções de letras de música do cancioneiro popular brasileiro em língua portuguesa para a língua maxakali) é igualmente realizado pelos professores em formação. Em princípio tal atividade se dá por solicitação dos professores ãyuhuk, mas é explícito que o envolvimento e a dedicação com que os índios a desempenham não difere de quando eles lidam com a passagem de seus próprios yãmîy para o Português. Certa vez foi sugerido aos índios traduzir a música “Canto do povo de um lugar”⁹¹, de Caetano Veloso.

Após atividade que consistiu em ouvir a música duas vezes, para escrever a letra em Português, esclarecendo seu vocabulário e construção, os índios a transmutaram em texto maxakali. O diferencial neste caso foi que, após a primeira versão mais literal em língua indígena, todos os alunos se puseram a modificá-la, substituindo termos e trocando outros de lugar na frase, no intuito de fazer assim o encaixe da letra na melodia preservada da música de Caetano Veloso. A tarefa levou algum tempo e muita discussão entre eles, em língua maxakali, e algumas dúvidas sanadas com o professor em Português, para, ao final, a versão maxakali ficar análoga ao original. Após muito ensaio, o resultado foi gravado em fita cassete e depois digitalizado e gravado no mesmo CD que circula encartado no *Livro de cantos rituais Maxakali* (2004), contendo também os cantos yãmîy traduzidos no livro.

Eis a comparação entre Caetano Veloso e Maxakali:

CANTO DO POVO DE UM LUGAR

Todo dia o sol levanta
E a gente canta o sol de todo dia

Finda a tarde a terra cora
E a gente chora porque finda a tarde

Quando à noite a lua mansa
E a gente dança venerando a noite

TIKMÛ'ÛN KUTEX HÂM PUXET TU

Mãyõn yã hãm tup pip ma xupep
Hakmû tuk kutex mőkumak hãmtup pip ma

⁹¹ In: VELOSO, C. Jóia. Rio de Janeiro: Universal Music, 1975. 1 CD. Faixa 6.

Mõnãm tũmnãg tu yã nãm te hãm'atã nãhã
lĩg mũg potaha ãmãxãgnãg yĩ

Mãyõnhex ãmniy pipma nõgtap
Yĩg mũ ãte hãm yãg ãmõg me'ex ãmnĩyhã⁹²

Benjamin⁹³ escreve: “Se na tradução a afinidade entre as línguas se anuncia, isso ocorre de uma forma diversa do que pela vaga semelhança entre reprodução e original”. Nesta transcrição levada a termo pelos maxakalis tem-se uma comprovação da importância do papel imprescindível do engenho e da criatividade na atividade tradutória. Também pode sugerir que, ao menos os professores maxakalis envolvidos nestas atividades, tenham uma espécie de consciência intuitiva sobre a questão levantada pelo teórico citado acima. Como bem afirma ainda Benjamin “é evidente, em geral, que afinidade não implica necessariamente semelhança”⁹⁴.

A canção popular “Índia” (composição de J.A. Flores, M.O. Guerreiros e José Fortuna) foi traduzida por Zelito, Rafael, Gilberto e Ismail Maxakali. Os versos iniciais trazem a comparação dos cabelos com a noite escura: “Índia, teus cabelos nos ombros caídos/Negros como as noites que não têm luar”. Foram assim vertidos para o idioma tikmũ'ũn: “Ûhex ãxe nũnãhã ã yĩmpak tu/Ham koxtap putuk a mãyõnhex pip'ah”. No primeiro verso *hex* designa “mulher”, sempre antecedido do possessivo *ũ* (na língua Maxakali os substantivos sempre o são). Segue *xe*, também antecedido redundantemente de um marcador de terceira pessoa (“cabelos dela”). Nũnãhã é o particípio adjetivo “caído” e yĩmpak é “ombro”. Por fim a preposição indicativa de lugar: tu. E no segundo verso ham koxtap é a “escuridão” ou “noite”, “semelhante” (putuk) quando não há “lua” (mãyõnhex). Pip é o verbo “haver” e as partículas “a (...) ah” em Maxakali denotam a negação.

Enquanto a música original faz homenagem a uma índia Guarani, na versão Maxakali a homenagem vai para uma ãhex, simplesmente “mulher” em Maxakali. Daí se dão as trocas dos termos “Tupi” por “Maxakali” e “Paraguai” por “Brasil” na versão Maxakali da letra, a qual segue para a visão de todo o conjunto.

ÍNDIA

Índia, teus cabelos nos ombros caídos
Negros como as noites que não teem luar
Teus lábios de rosa para mim sorrindo

⁹² BICALHO, 2003b.

⁹³ BENJAMIN, 2001, p. 211.

⁹⁴ Idem, p. 199.

E a doce meiguice desse teu olhar

Índia da pele morena
Tua boca pequena
Eu quero beijar

Índia, sangue Tupi
Tens o cheiro da flor
Vem que eu quero te dar
Todo o meu grande amor

Quando eu for embora
Para bem distante
E chegar a hora
De dizer-te adeus
Fica nos meus braços
Só mais um instante
Deixa os meus lábios
Se unirem aos teus

Índia, levarei saudade
Da felicidade que você me deu
Índia, a tua imagem
Sempre comigo vai
Dentro do meu coração
Todo meu Paraguai

ÛHEX

Ûhex ã xe nûnãhã ã yÿpak tu
Ham koxtap putuk a mãyõnhex pip'ah
Ûyÿxax ãta te ãhã ÿyxix
'Ûgxux pex putup tu ã penãhã

'Ûhex e ã yãm ãta
Ã yÿkox kutÿgnãg
Ãte hax putup

Ûhex Mãxãkani (Maxakali) hep
Ûpip xohi nûnut
Mã ãte xahãm putup
Yõg nú ãmtup xeka

Pãhã mõg tuk mõg
Pãhã hãm tox tu
Ûg mõg nõm hã
Tu xak yÿm nuhuk
Xihip ùg yÿm kopa
Payã hãm nua' oknãga
Ûg yÿxax xi 'õg
Te yaytu nûnãhã

Ûhex ãte paxmõg ãxak
Ãhitup xate ãnõm hõm

Ûhex yã'ã koxuk
Ûmökumak ûgmûtik âmõg
Ûg kuxa kopa
Yõg nû Manayit (Brasil)⁹⁵

Lévi-Strauss menciona a “‘propriedade indutora’ que possuiriam, umas em relação às outras, estruturas formalmente homólogas, que se podem edificar, com matérias diferentes, nos diferentes níveis do vivente”⁹⁶. Segundo ele “a metáfora poética fornece um exemplo familiar deste processo indutor”, o que o levava a concordar com Rimbaud quanto ao fato de a metáfora ter o poder de modificar o mundo⁹⁷.

Para Viveiros, a “antropologia é comparar antropologias (...) então a comparação não é apenas nosso instrumento analítico principal – ela é também nossa matéria-prima e nosso horizonte último”⁹⁸. Valendo-nos do mote da comparação nos primeiros versos da canção acima, vale lembrar que Viveiros de Castro diz que “a comparação serve à tradução e não o contrário”⁹⁹. “A antropologia compara para traduzir”, ele acrescenta. Pensamos aqui, portanto, em um conceito mais largo de tradução, inclusive a cultural, que inevitavelmente se opera no contato com o outro, e abrangendo, obviamente, a literatura: como quer Almeida, “a experiência literária é antes de tudo e sempre uma experiência tradutória”¹⁰⁰. Seguindo este raciocínio da comparação, poderíamos pensar na utilidade de um estudo de literatura comparada com foco na literatura indígena para o entendimento de questões fundamentais, visto que a literatura, como as artes em geral, é um dos aspectos mais característicos das sociedades tradicionais. “Traduzir é essencialmente a tarefa poética”¹⁰¹.

Voltando ao conceito de “tradução” com os professores maxakalis, vertemos a música “Rosa”, de Jackson do Pandeiro, ao Português. A tradução é de Rafael, Zelito, Gilberto, Ismail e Piau.

ROSA

Rosa, rosa, vem, oh Rosa
Estou chamando por você
Eu vivo lhe procurando
Você faz que não me vê

⁹⁵ BICALHO, 2003a.

⁹⁶ 1991, p. 233.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ CASTRO, 2005, p. 01.

⁹⁹ 2005, p. 02.

¹⁰⁰ ALMEIDA apud BAETA em MAXAKALI, 2008, p. 247.

¹⁰¹ Ibidem.

Eu vivo lhe procurando
E nem sinal de você

Rosa danada, minha morena faceira
Minha flor de quixabeira
Não posso mais esperar
Fique sabendo: se casar com outro homem
O Tinhoso me consome
Mas eu lhe meto o punhal

Comprei um papel clorado
E um envelope pra mandar dizer
Numa carta bem escrita
O que sinto por você
A carta está demorando
Porque não sei escrever

A coisa pior da vida
É querer bem a mulher
A gente deita na rede
Imaginando porque é
Com tantas no mesmo mundo
Só uma é que a gente quer

HOX

Hox, Hox, mã, yã Hox
Â te 'ãxamã hõm ãmûn
Ã te ãxak mõkumak
Âmûn ok umpenã 'ah
Ã te ãxak mõkumak
Xi ãmûn yõg nõ õm

Hox apna' a yõg yîn' amuk yãy mainãhã
Yõg mĩmyãm tut
Homi hãm hip hok
Ô yûmûg: xãte õm pit nõy mûg
Hãmgâyagnãg tex nõ'ã
Payã û yã xûmûi xuxok hã

Tappet ponok ãte nõmenex tu pop
Xi xuk ax puxet nõy mõkunã 'ûxumik
Tatu tappet ûkax ãmix mai
Ãte ãmûn putup yã
Tappet te hãm nu' a'
A ãte kax ãmix yûmûg 'ah

Hãm xop kumuk mõkumak
Ãte ûn putup pax
Ã xup tutpe' tu
Ô pe ãpaxex pu te ûm
Yã hãmxeke xohi kopa

Yãm xet putup ûhex¹⁰²

Exercícios deste tipo junto aos maxakalis se mostram uma legítima tarefa do tradutor, uma vez que exige dos realizadores a capacidade para operar comparativamente, com as línguas envolvidas e suas culturas: a tihik e a ãyuhuk. A palavra hãmgãyagnãg (na penúltima linha da segunda estrofe), por exemplo, usada pelos maxakalis para traduzir “tinhoso”, tem em sua raiz hãmgãy, termo para “onça”, que, por sua vez, contém o adjetivo “feroz” (gãy). O felino é uma das criaturas em que se metamorfoseia Inmõxã, o monstro caçador de humanos na tradição tikmû’ûn. Em determinado contexto, ao pronunciarem esta palavra, podem estar se referindo ao próprio Inmõxã. De acordo com essa operação, pode-se deduzir que o ente que desempenha um papel equivalente ao da figura cristã do diabo na cultura tikmû’ûn seria Inmõxã. Tanto que hãmgãyãgpãy (tendo hãmgãy em sua raiz) foi dicionarizado por Popovich como o verbo para “pecar, fazer o que é errado”¹⁰³.

Joviel e Pinheiro Maxakali traduziram outro samba de Cartola.

A MESMA HISTÓRIA

Quem me vê passar
Calado e triste não resiste
Vem me perguntar
O que causou esta transformação

Já estou cansado
De contar aquela história
É sempre a mesma história
Que resume-se em desilusão

Preciso andar pra não pensar
No que passou
E não chorar
Viver em paz
E sepultar de vez
A minha grande dor

Confiante despeço-me
Dos meus amigos e da cidade
Só voltarei quando
Encontrar felicidade

YÃ HÂMÛN HÂM ÆGTUX

Teptex mõg penãhã

¹⁰² BICALHO, 2001a.

¹⁰³ 2005, p. 09.

Tu yey xi xupyaiy
´Ap yíkopit a´ mã nûy ûgyikopit
Pu tep mûn mîg nûhû hãmnõy

A nûg yaynõyhok a
Tu xe´ ´agtux hamun hãm ãgtux
Ya mőkumak yã hãmun hãm ãgtux
Xuktux paya kahûm nãg

Teptup tukmõg nûy pexpaxexhok
Hõmã nõm mõg
Xi ´ãmhok ´ãkotaha
Yãhi tu mainãxip
Xi nõmhãmkot mőkumak
Yõgnug ûxeka ûxuîy

Ûyumûg ûmig ax´ ûgmõg tu
Yõg nû´ xapexop xi komen tu
Ya´ putpunûn îhã
Uxuzeptatu ûhitup¹⁰⁴

Com João Bidé, Isael, Zelito e Gilberto, o trabalho tradutório se deu novamente com música, desta vez a pedido dos próprios professores, que sugeriram a canção: “Coração Cigano”, um forró de Robério (cantor de sucesso na região da reserva Maxakali).

CORAÇÃO CIGANO

Mais uma noite que vem
E eu aqui sem ninguém
O coração no sufoco
De amor quase louco
Pede e ela não vem

E toda noite é assim
Ela não lembra de mim
Eu sozinho nesta casa
Solidão me arrasa
Vida tá tão ruim

Meu coração é cigano
Mas é cigano acampado
E quando ele se apaixona
Bate um toco e baixa a lona
Vira burro empacado

Meu coração é cigano
Mas é cigano acampado
E qualquer hora ele empaca
Chuta o pau da barraca
Deixa o coração de lado

¹⁰⁴ BICALHO, 2001b.

Já pedi meu coração
Pra sair dessa ilusão
Levantar acampamento
E a favor do vento
Buscar outra paixão

Mas ele insiste em bater
Na mesma tecla e dizer
Que ela é tudo que quer
Que sem essa mulher
Ele prefere morrer

XIGÃN KUXA

Ãmnîy nŏy hã
Ûg puxên nãg hãg xip
Ha kuxa textit xut oknãg
Ûm tup pax tuk putox kumuk kŏmnãg
Ûxanãhã ûhun panûn oknãg

Yã ãmnîy pipma yãkaxîy
Ûhûn ap Ûg yûmûg'ah
Yãg puxênnãg xip mîmtut tu
Ûg puxet xip tuk xup yãîy
Ûg xip pa yãg kumuk xê'ênãg

Ûg kuxa yã xigãn
Payã xigãn yã mŏ pet xup
Payã kama mŏy yã xitiga
Mîm xohi motigã nûy ta tu tappet hy hã mŏ
Nûy mohîy putuk nûy tu mŏg oknãg

Ûg kuxa yã xigãn
Payã xigãn yã mŏ pet xup
Yã pãhã mayŏn yîm îhã
Ûmtup nŏg mîmtug mŏg tetex
Apmã ah ûkuxa

Ûxanãhã ûgkuxa
Pu ãpep ta tu yãkupex
Ûpet xit nŏm tu ta mŏg
Ãm um'u tex put mŏg
Nûy nŏy nûnã te nŏm putup

Payã tu te xe to'ok
Hu yã xe tahak
Tu yã xex putup pax tu te ûhûn
A ûn ûm pip'ah
Ha xok putup¹⁰⁵.

¹⁰⁵ BICALHO, 2003b.

Neste caso foi necessário cunhar um termo em língua maxakali para a palavra “cigano”. Para tanto, os índios se utilizaram de um recurso já explicitado aqui: a adaptação fonética. E assim surgiu a palavra xigã.

A tradução interlingual, ou seja, de língua para língua, do Maxakali para o Português, ou vice-versa, não é absolutamente a única modalidade de tradução realizada pelos professores tikmû’ûn no processo de elaboração de seus livros. Tão importante quanto é a tradução intersemiótica, como definida por Jakobson, chamada por ele também de *transmutação*: “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”¹⁰⁶. Vale lembrar que a via é de mão dupla, e a interpretação de signos não-verbais por meio de signos verbais também o é. É o que os escritores-desenhistas, enfim, projetistas gráficos dos livros (seus designers) tikmû’ûn fazem frequentemente: imagens, objetos e outras idéias são transmutados em palavras e também em desenhos durante a feitura dos livros.

A poética maxakali é muito afeita a certo concretismo. Suas imagens, tanto visuais quanto sonoras, costumam ser bastante concretas. Em sentido visual, inegavelmente um dos propósitos de seu cancionário é transmitir as imagens, cenas ou situações, presentes em suas narrativas. É de se pensar se tais cantos-iluminuras corresponderiam a mitemas, na acepção que lhes dá Lévi-Strauss. Ou Lev Manovich, que usa o termo no contexto das imagens cibernéticas.

O exemplo a seguir é o de uma tradução interlingual, realizada por Isael Maxakali. Essencialmente uma sequência de cenas ritmadas, o poema “José”, de Carlos Drummond de Andrade, foi traduzido para o idioma maxakali. A propensão imagética, marca de ambas as poéticas, talvez tenha facilitado a transposição da concretude do poema drummondiano para a língua dos tikmû’ûn.

JOSÉ
(Carlos Drummond de Andrade)

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, você?
você que é sem nome,
que zomba dos outros,

¹⁰⁶ 1999, p. 65.

você que faz versos,
que ama, protesta,
e agora, José?

Está sem mulher,
está sem discurso,
está sem carinho,
já não pode beber,
já não pode fumar,
cuspir já não pode,
a noite esfriou,
o dia não veio,
o bonde não veio,
o riso não veio,
não veio a utopia
e tudo acabou
e tudo fugiu
e tudo mofou,
e agora, José?

E agora, José?
Sua doce palavra,
seu instante de febre,
sua gula e jejum,
sua biblioteca,
sua lavra de ouro,
seu terno de vidro,
sua incoerência,
seu ódio - e agora?

Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta;
quer morrer no mar,
mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora?

Se você gritasse,
se você gemesse,
se você tocasse
a valsa vienense,
se você dormisse,
se você cansasse,
se você morresse...
Mas você não morre,
você é duro, José!

Sozinho no escuro
qual bicho-do-mato,
sem teogonia,
sem parede nua
para se encostar,
sem cavalo preto

que fuja a galope,
você marcha, José!
José, pra onde?

Yoye
(tradução de Isael Maxakali)

Hõnhã Yoye
Hamyãg ûkux
Kuyanãm ûxok
Hamõgnãm hãmãm
Amnîy haxap xûîy
Hõnhã Yoye
Hõnhã âmûn
Ãmun ap âxuxet ax pipah
Ap mai ah ânõy kuteex
Amûn xate mîy mai
Xatep tup pax yãy kix
Hõnhã Yoye

Aûyõg un umxip ah
Aûyog hãm âgtux ûm pipah
Aûyõg hãm yûmû ûm pipah
Hûû ap xo'op putup ah
Hûû ap gõyãm tup ah
Îy hep hok
Amnîy ha xap xûîy
Ap hamtup ah
Mîmtutmõg ap nûm ah
Yiyxo ap nûn ah
Ap pip ah hãm kup
Xohi nõg
Xohi nûpaha
Xohi nãta
Xi hõnhã Yoye

Xi hõnhã Yoye
Oghãm âgtux mai
Ãxax puk pex mõka'ok
Ãxit xeka hok
Õg tappet xux kix pet
Õg pix mikaxxap yãnãm
Ãxax xop am mai ah yã gahapyãg
Ãhãm yokknãg
Ãpagãy hõnhã

Xaphã yîmnãm
Tu te xon hãm yîkox
Ap pip ah hãm yîkox
Ûxok putup konãg xeka tu
Payã kõnãg xeka nak
Ûmõg hãm nõy tu
Hãm nõy ûnõg
Yoye xi hõnhã

Hu ãmûn ãxata ka'ok
Hu ãmûn ãkokõ ka'ok
Hu ãmûn kayã ka'ok
Hãmyãg mai
Hu amûn mõõn ka'ok
Hu ãmûn nû ãyãy nõy nãg
Hu ãmûn ãxok
Paya ãmûn ap ãxok putup ah
Amûn ka'ok Yoye

Ûm xennãg hãm koxtap pu
Hiya nõõn xokxop hãm hipak yõg
Ap yûmûg ah ûxupez ax
Ap pipah hãmpak ax
Tu mõput pu
Xip kãmãnok mûnîy
Patakax yãhã
Xate yûmûgãhã Yoye
Yoye tepha

Isael Maxakali realizou a tradução numa tarde. De vez em quando perguntava o significado de algumas palavras, como, por exemplo, “utopia”, “teogonia”, “valsa vienense”. Para a primeira lhe expliquei que é algo em que se acredita e se deseja, mas que não necessariamente existe. Isael traduziu por hãmkup. Kup, que entra na composição do termo, está também na raiz da palavra “sonho” (yõtkup) em Maxakali. Para a segunda palavra, lhe expliquei que são aquelas histórias antigas que contam como o mundo foi criado pelos deuses. “Teogonia” então virou uma espécie de “sabedoria ou conhecimento dos inícios”: yûmmûg ûxupez. Sobre a “valsa vienense” eu disse a Isael se tratar de um tipo de música e dança, criada pelos povos europeus e Viena ser uma cidade, capital de um país em que a valsa sempre fez muito sucesso. Ele resolveu ignorar o genitivo e traduziu apenas a valsa como uma hãmyãg mai (sic), ou “dança bonita”.

“Minas” (como Drummond se refere ao estado no poema) foi traduzido por Isael como hãmnõy, palavra que, competindo com hãmnõgnõy,¹⁰⁷ os maxakalis usam normalmente para designar a morada dos yãmîy. Talvez por analogia com uma “terra dos ancestrais”. O termo é composto por hãm (terra) e nõy (outro). “Outra terra” ou “terra dos outros”, portanto.

O poema de Drummond é bastante literal e concreto, não apresentando complicações quanto a figuras de linguagem. Excetuando as poucas metáforas “doce palavra”, “instante de febre”, “terno de vidro” e “parede nua”, as questões levantadas por Isael foram de

¹⁰⁷ Tanto hãmnõgnõy quanto hãmnõy são usadas para designar a morada dos yãmîy. Nõg é o verbo transitivo “terminar”. Em outro momento deste trabalho glosamos o termo como local onde termina a terra dos humanos (os tikmû'ûn) e começa a terra do outro, sendo os outros os yãmîy.

vocabulário, como “zomba”, “protesta”, “discurso”, “bonde”, “lavra de ouro”, “incoerência” e as demais já citadas. Isael chegou ao final do dia com o texto completamente traduzido, verso por verso, em sua caprichada caligrafia.

CAPÍTULO II

PARA LER OS YĂMÎY

O livro que conta histórias de antigamente

Antes da experiência de publicação de livros no PIEIMG, os maxakalis já haviam publicado alguns textos esparsos, como, por exemplo, os contidos em *Índios: verdadeiros amantes da terra e de suas culturas* (1988), uma publicação da FUNAI voltada aos professores indígenas para uso em suas escolas. O livro apresenta textos em língua portuguesa de representantes dos povos Potyguara (de João Pessoa, Paraíba), Fulni-ô (da região de Garanhuns em Pernambuco), Xucuru (também da região de Garanhuns em Pernambuco), Xucuru-Kariri (de Palmeira dos Índios, em Alagoas) e Pankararu (da região de Paulo Afonso, na Bahia). Os textos dos representantes tikmû'ûn, diferentemente dos outros, são os únicos escritos em sua língua ancestral, ladeados pela sua versão em Português. Como de costume, os textos tikmû'ûn (apresentados em fac-símile de seus manuscritos) e ilustrações trazem temas tradicionais: seus yãmîy, a terra, conflitos com os fazendeiros, escola, educação, cultivo da terra, etc.

Como se vê, desde o início de sua trajetória fazendo uso da escrita fonética, naturalmente os maxakalis viram no uso do código alfabético mais uma possibilidade de expressão para suas ideias e impressões sobre os assuntos que mais dominam: sua tradição e o mundo que os rodeia. Os yãmîy, seus vários yãmîyxop, atividades cotidianas nas aldeias, receitas de remédio, questões de usurpação e posse de suas terras, assuntos relativos às escolas, água, alimentação, cultivo de roças, histórias dos antepassados, e dos contemporâneos, dos elementos da natureza, como o sol, as plantas e os animais, figuras míticas, as relações entre o tihik e o ãyuhuk. Enfim, o universo que os cerca sempre foi tema para a escrita.

Nos textos, mîmãnãm (“pau de religião”), kuxex (“casa de religião”), a aldeia (mîptut te kuxex penã), mõnãyxop (os antepassados), animais e plantas, cenários e paisagens (geralmente em meio à Mata Atlântica), plantações, rios (kõnãgkox), escolas (tappetpet), rituais (yãmîyxop), objetos sagrados, cenas mitológicas e seus personagens, bem como situações cotidianas, como as crianças na escola ou os adultos trabalhando a terra, foram alvo do registro escrito maxakali.

Igualmente, dentro do processo de educação diferenciada, que pressupõe a publicação de livros pelos professores maxakalis, os índios realizam essa tradução, que é a apropriação da escrita fonética e do suporte livro para a expressão da realidade maxakali. Essa passagem, como apontado por McLuhan, “opera automaticamente a tradução do sonoro

mundo tribal para a linearidade e visualidade euclidianas”¹⁰⁸. Com a diferença de que em seus livros, fora dos padrões de revisão e diagramação tradicionais, se observa a efervescência do processo dessa tradução. Seus livros são ensaios tradutórios. Verdadeiras tentativas de transposição de uma mentalidade até então essencialmente oral para o mundo essencialmente visual da alfabetização.

A primeira publicação efetivamente maxakali se deu no contexto das aulas da disciplina Português – Leitura e Escrita do curso de formação de professores indígenas do PIEIMG¹⁰⁹. Outros textos constantes desse livro já estavam escritos e foram aproveitados do manuscrito que Rafael Maxakali nos apresentou nos primeiros dias de aula do curso em 1996.



FIGURA 2: Capa de *Mõnãyxop 'ãgtux yõg tappet*, o *Livro que conta histórias de antigamente* (1998), primeiro livro totalmente feito pelos professores maxakalis.

Rafael escreve em sua “Introdução”:

¹⁰⁸ MCLUHAN, 1969, p. 119.

¹⁰⁹ Fruto de um convênio entre UFMG, FUNAI, SEEMG e IEF, este programa deu início a uma educação diferenciada para as populações indígenas do estado de Minas Gerais, quando da mudança de diretrizes para esta área, garantidas pela Constituição de 1988. As atividades do PIEIMG se iniciaram em 1996 e a primeira publicação maxakali saiu em 1998.

Núhû tappet nõp te mõxap mõnãyxop yõg hãp ãgtux hã. Tappet yûmûgã ax xop te kax ã mix. Úyîymû nõ kakxop yûmûgã. Hãp ãgtux nõm te mãxap hãp kute ex ax ãgtux hãk nãy tu mõnãyxop xe hemêt yãy koxuk ãgtux xix mûg ã xet ax nõp xop te kax ã mix¹¹⁰.

Ou seja,

Este é o primeiro livro feito por nós, professores Maxakali, para ser usado em nossas escolas. Este livro é para ensinarmos as crianças que já estudam, isto é, para nós ensinarmos a escrever e a ler. No início, nós colocamos as histórias de brincadeiras para o livro começar mais alegre, mas no livro também tem histórias dos antigos, histórias de bichos, histórias das plantas.

Como de costume, os signos da tradição maxakali estão presentes em suas páginas: mîmãñãm, yãmîy, receitas de remédios e de comidas, o cotidiano das escolas na aldeia, histórias dos antepassados e listagens de rituais. Assim também nas ilustrações.



FIGURA 3: Página 47 do *Livro que conta histórias de antigamente* (1998) que mostra mîmãñãm (“pau de religião”).

¹¹⁰ P. 8.

De seus 53 (cinquenta e três) textos em língua maxakali, 18 (dezoito) têm suas traduções para o Português. Algumas traduções foram feitas em sala de aula. Outras, na aldeia do Pradinho, para onde me desloquei para a realização da tarefa junto com Rafael. Uns mais, outros menos, mas, no geral, os alunos indígenas tinham muita dificuldade com a escrita em língua portuguesa. Com o texto maxakali em mãos para a leitura, elaborávamos a versão em Português. Numa mistura de glosa palavra por palavra do idioma Maxakali e uma reelaboração direta para o Português do texto indígena, as traduções-versões se sucederam.

Livro de cantos

O segundo livro maxakali é até agora a única exceção quanto ao fato de serem todas as outras obras concebidas e realizadas coletivamente. A autoria coletiva, característica da produção oral da literatura indígena, contaminou a sua produção em livro.

Numa sexta-feira, 30 de setembro de 2002, me encontrava na aldeia de Água Boa para as atividades do PIEIMG, dentre elas a produção de uma nova edição do Yohnãm Maxakani yõg (o Jornal do Maxakali), e Gilmar Maxakali, um dos professores em formação, veio até mim tendo às mãos uma pasta (destas cujas páginas são saquinhos de plástico) e dentro dela, em folhas ofício ou A4, os desenhos e inscrições dos cantos que compunham aquele que deveria se chamar (Gilmar já dera o título) *Yãmîyxop xohi yõg tappet*, ou *Livro de cantos rituais maxakali* (2004). Gilmar disse que escrevera e desenhara todas as páginas e que gostaria de vê-lo publicado. Prometi me esforçar para conseguir sua publicação e, naquele dia mesmo, incluída nas atividades programadas para aquela semana em aldeia, demos início à tradução dos cantos contidos no livro.

Depois gravamos o canto da boca dos professores e alguns pajés que se juntaram ao grupo na tarefa. Alguns pajés, tanto em Água Boa, quanto no Pradinho, auxiliaram-nos nas gravações. Foram feitas gravações dos mesmos cantos em versões de Pradinho e Água Boa.

O inusitado do livro é que Gilmar fez questão de frisar que o mesmo devia ser impresso exatamente como estava organizado na sua pasta: nela o livro começava da direita para a esquerda e não da esquerda para a direita, como são quase todas as edições ocidentais. O livro de Gilmar, que foi impresso como ele pediu, é, portanto, um objeto *sui generis*, diferente de toda a tradição bibliográfica do ocidente, se identificando, neste quesito, mais com os livros, revistas e outras publicações de culturas orientais, como a japonesa, a árabe ou a hebraica, que com a nossa. O *Livro de cantos rituais maxakali* é um livro que se lê “ao contrário”, como a demandar e representar uma outra lógica.

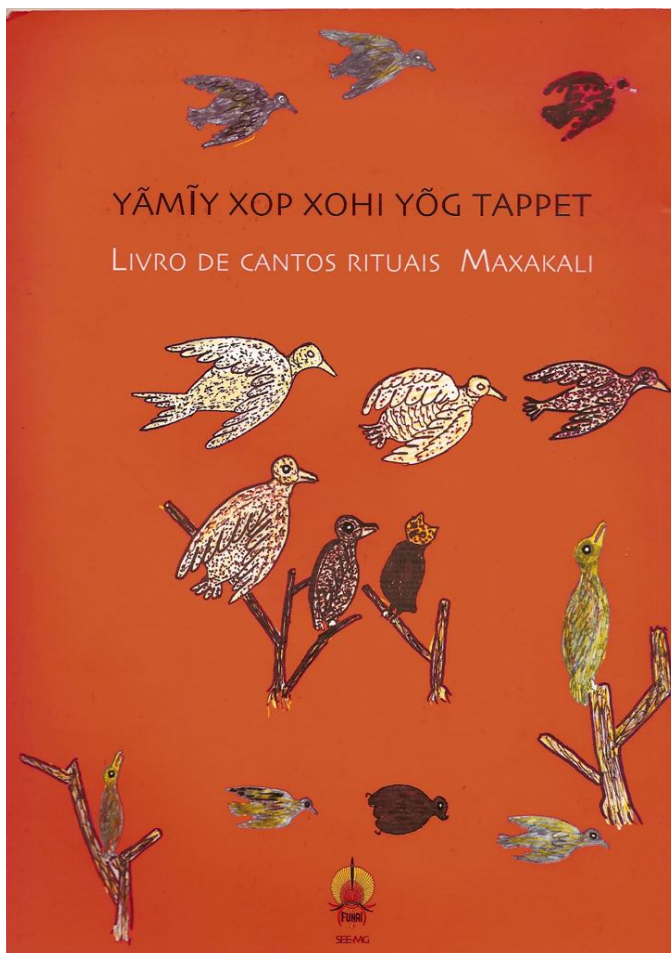


FIGURA 4: Capa do *Livro de cantos rituais maxakali* (2004), ilustrada com os yãmĩy (pássaros) encontrados em suas páginas.

É curioso notar que, tomado em suas dez páginas sequenciadas no livro, o canto do martim-pescador se assemelha a um *storyboard* cinematográfico. Gilmar escreveu e ilustrou uma página para cada um dos “versos” do canto tradicional. Cada página mostra e descreve, assim, uma das ações do pássaro.

Mãm xexex nãg ôh
mãm tappo tu xip



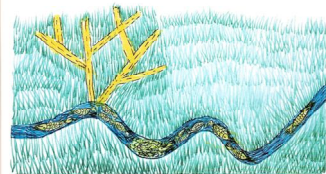
1- Canção do martin-pescador pequeno
O martin-pescador pequeno está na árvore seca

Nũixokã xip



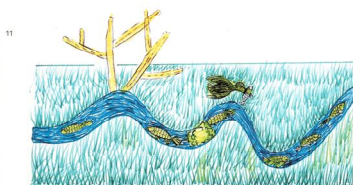
Ele desce no rio

Mõ kuk yokku kox



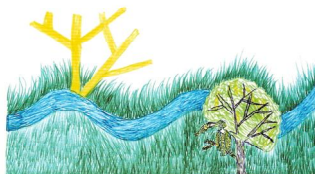
Ele entra na água

Mãm yok xi nũy mõi



Ele sai com um peixe

Mãm yok mãy hã xip



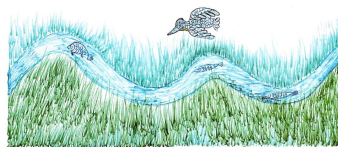
Ele está parado comendo o peixe

Kuk puma 'ãmep



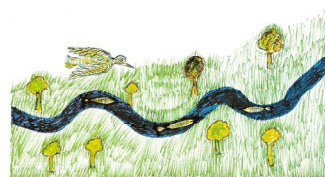
Ele corta caminho entre dois morros

Nũy kuko pumõ



Ele vai rio abaixo

Nũy kuk mãy pamõ



Ele vai rio acima

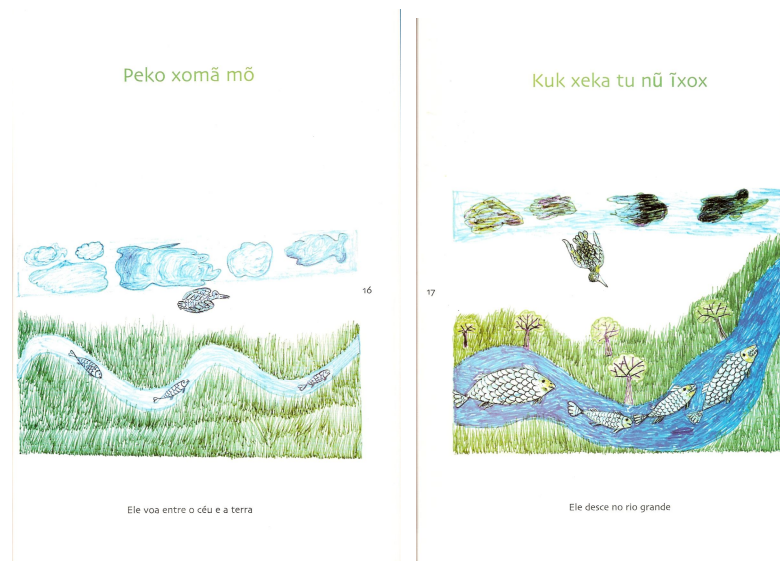


FIGURA 5: Páginas 08 a 17 do *Livro de cantos rituais maxakali* (2004), perfazendo o “Canto do Martim-pescador”.

Penãhã

Penãhã – livro de Pradinho e Água Boa, ou simplesmente *Penãhã* (2005) foi a quinta publicação maxakali no âmbito da formação dos educadores indígenas de Minas Gerais.

Pradinho e Água Boa são as duas partes em que se divide a reserva maxakali no Vale do Mucuri. Pradinho fica no município de Bertópolis. Água Boa se localiza no município de Santa Helena de Minas. Uma se separa da outra por uma porção pouco habitada do território, cortada por uma estrada precária que percorre aproximadamente nove quilômetros fazendo a ligação entre as duas. Hoje em dia mesmo esta área faz parte da reserva, o que até 1999 não ocorria, havendo entre uma e outra um corredor de fazendas não-índias a dividi-las. Com o subtítulo que faz referência às duas “aldeias” o título do livro demonstra a dedicação em se reunir para as aulas e na produção de material, deixando claro que o livro foi feito por representantes das duas porções da reserva, que muitas vezes entram em conflito por questões políticas internas e podem ficar se evitando para que não haja retaliações.

No prefácio, intitulado “Tappet kîy Pananîy yōg xi ‘Akmamo yōg”, Rafael assim escreve:

Nûhû tappet kîy tute mōnāyxop yōg, hām xomã ‘āx ‘āgtux xi yā mōnāy te ‘āmāhîy ‘ax āgtux. Tu te yûmû mōnāyxop yōg hām ‘āgtux yûmûg ‘oknāg payā tu te yûmû ā xuktu kama xi yûmû ā ‘ûkoxuk mûg kama ‘ûkoxuk mōnāyxop te ‘āmāhîy. Ha pena nûy ê kaxîy nûhû. Ya xuktux mûn ‘āpak, pa penãhã nom hã. Yã mai nûhû yûmûg xohi, pu.
‘Ūmai xê ‘ênāg yûmû ‘ã.¹¹¹

Ou seja:

Este livro conta histórias que aconteceram com os antepassados e o que aconteceu antigamente. Nós não sabemos as histórias dos antepassados, mas eles contam pra nós e mostram os desenhos. Os desenhos mostram o que aconteceu e a gente vê e diz: Ah! Foi assim! Agora eu vi. Assim é bom pra todos nós sabermos o que aconteceu.

É muito bom pra nós!¹¹²

¹¹¹ MAXAKALI, 2005, p. 09.

¹¹² Ibidem.

A palavra, traduzida por “desenho”, que Rafael usa para designar as imagens que os antepassados “mostram”, e que mostram o que aconteceu aos antepassados, é *koxuk* (presente na terceira e na quarta linha de seu texto em maxakali). Ela vem acompanhada do prefixo ‘û-, pronome possessivo de terceira pessoa na língua maxakali. Quer dizer: “os desenhos deles, os antepassados (*mõnãyxop*)”.

A ênfase dada às imagens (*koxuk*) é clara. “Os desenhos mostram o que aconteceu e a gente vê e diz: Ah! Foi assim! Agora eu vi.” Na verdade, desde o título do livro já há essa ênfase. *Penãhã* é o verbo “ver” em maxakali¹¹³. E é esse o nome da primeira narrativa do livro.

Penãhã já traz na capa indícios da língua maxakali. Lado a lado às figuras desenhadas de um homem (*tihik*), um “pau de religião” (*mîmãnãm*), uma mulher (‘*ûhûn*) e uma “casa de religião” (*kuxex*), estão as primeiras palavras da língua maxakali a que o leitor terá acesso, antes mesmo de abrir o livro. A autoria, coletiva, étnica, vem marcada na parte inferior da capa: simplesmente, “Maxakali”.

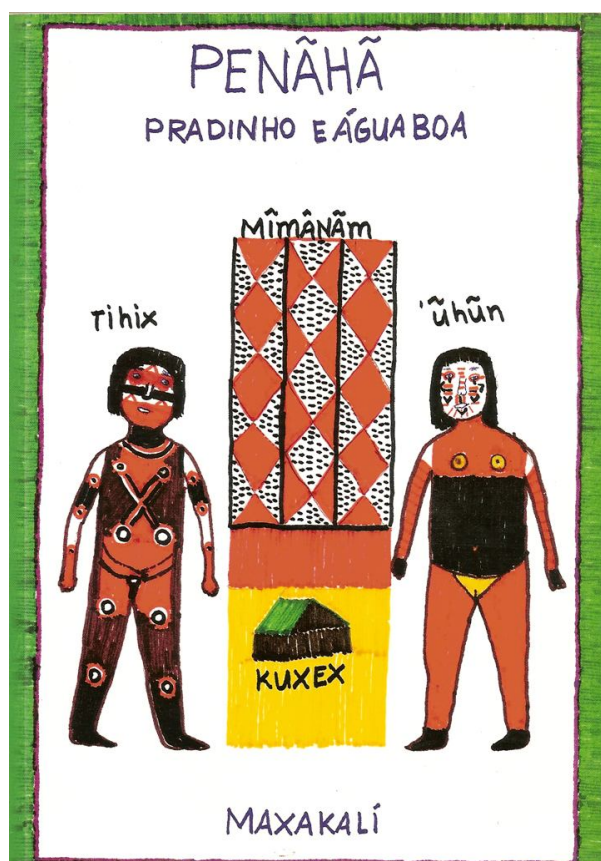


FIGURA 6: Capa de *Penãhã* (2005).

¹¹³ O verbo pode significar também “desejar sexualmente” (POPOVICH, 2005, p. 56).

O desenho da capa traz um mîmânâm do xûnîm (morcego). As pintinhas pretas em fundo branco mescladas aos losangos vermelhos são as sementes da banana (tepta), comida preferida do morcego. O tihik do lado esquerdo está “vestido” com a pintura do gavião (mõgmõka), importante espírito que faz parte também do ritual do xûnîm. A mulher se veste com a pintura dos yâmîyhex (espíritos femininos). A kuxex (“casa dos cantos”) aparece embaixo, centralizada, com o mîmânâm logo acima. Nas aldeias o mîmânâm fica sempre em frente à kuxex. E esta por sua vez fica sempre afastada, isolada num extremo da aldeia, oposto ao local onde as casas de habitação são construídas. As casas na aldeia maxakali tradicionalmente se dispõem num semi-círculo, ficando todas voltadas para a kuxex. Para se referirem à aldeia, portanto, os maxakalis dizem: mîptut te kuxex penã, ou “as casas olham para a casa dos cantos”. As casas olham e desejam ser uma “casa dos cantos”, assim como os tikmû’ûn desejem ser yâmîy.

A capa do livro é assim uma reprodução do ambiente da aldeia maxakali, e pressupõe-se que, adentrando-o, penetra-se também num ambiente de ritual, possibilitando o contato com as mesmas histórias e cantos que se ouvem num yâmîyxop dentro da aldeia. O livro pode ser tido, pois, como um objeto ritualístico, praticamente sagrado. Por que não? Estão lá as imagens, sejam em traços de palavras, sejam em traços de desenhos. As cenas que se fazem presente, sendo revividas, quando se dá um yâmîyxop na aldeia.

Penãhã é quase exclusivamente um livro de narrativas. Há nele 17 textos que se configuram como histórias, com personagens, enredos, acontecimentos, cenários, etc. Não há a presença de cantos ou depoimentos (que costumeiramente tomam parte nas publicações maxakalis). O único texto a destoar é “Yãyta ax ‘aktux”¹¹⁴, traduzido por “Falando de casamento”¹¹⁵, que claramente é mais um relato ou descrição de como se dá um casamento tradicional maxakali. Os demais títulos do índice são referentes a mitos tradicionais escritos em Maxakali pelos professores indígenas e traduzidos para o Português, por eles, com a minha ajuda.

Uma das histórias de *Penãhã* em que a visão é questão central é “As crianças cegas”, segunda história do livro: o terrível castigo infligido aos meninos, que haviam dormido com as mulheres da aldeia enquanto seus maridos estavam ausentes, é a cegueira, daí o título. “Vamos arrancar os olhas das crianças”¹¹⁶, diz um dos homens. Segundo os

¹¹⁴ P. 37.

¹¹⁵ P. 39.

¹¹⁶ P. 33.

professores maxakalis, os homens furam os olhos das crianças com um instrumento composto de um pau com um dente de paca afixado a uma das extremidades.

Donos de uma poética bastante concreta, os maxakalis primam, em suas histórias, pela descrição detalhada das ações. E nos rituais, tais ações são encenadas ricamente. Como verdadeira poética, a maxakali tem como função mostrar. Um ritual yãmîyxop se realiza para que todos vejam o que aconteceu no tempo dos mōnãyxop (os antepassados). Os yãmîyxop reatualizam o hōmã, que, em oposição a hōnhã (“atualmente”), é frequentemente traduzido por “antigamente” em suas publicações. Significa um tempo remoto, mas não no passado. Pode ser também no futuro. Apenas se diferencia do “hoje” ou “agora”.

De acordo com essa poética concreta, as artes maxakalis buscam mostrar o que acontece. O importante é dar a ver. Daí, penso, o título dado ao livro. Se este contém as narrativas ou histórias que mostram os fatos acontecidos aos antepassados, é adequado que o título do livro como que conclame os leitores para que vejam o que acontece aos mōnãyxop (ancestrais maxakalis). E nessa função de mostrar o que aconteceu, não só os desenhos, mas também a escrita, com seus desenhos de letras, cumprem o seu papel. Tudo é imagem a ser lida. A imagem do texto, a imagem dos desenhos. Semioticamente, texto e desenho têm o mesmo valor. Assim como em ritual os corpos encenam os fatos enquanto as vozes narram e cantam. Os desenhos equivalem aos corpos ritualizados. O texto escrito, às vozes cantoras. Não à toa, “escrever” é traduzido por kax’ãmîx, que traz em sua raiz kax, que pode ser “assobiar” ou “tocar” um instrumento.

Hitupmã'ax

Hitupmã'ax (2008), o sexto livro maxakali, traz na capa a ilustração tripla do espírito Tatakox (pronuncia-se "tatacui"). Tatakox é um importante espírito na religião maxakali, responsável pelo "rpto" dos meninos em idade em torno de dez anos que são levados à kuxex ("casa dos espíritos"), local sagrado da aldeia, onde os maxakalis recebem os espíritos para a realização dos rituais (yãmîyxop). Os meninos permanecem reclusos por aproximadamente trinta dias, recebendo ensinamentos dos pajés sobre a tradição maxakali, numa espécie de curso intensivo sobre sua cultura.

A capa de *Hitupmã'ax*, assim como várias ilustrações em seu interior foram feitas pelos autores do livro, Isael, Sueli, Rafael, Pinheiro, Mãmêy e Toto Maxakali, durante uma oficina de pintura, em que receberam instruções sobre o uso de tintas e pincéis para a criação de imagens que retratassem os rituais e demais situações que envolvem aspectos referentes a doença e cura nas aldeias maxakalis.

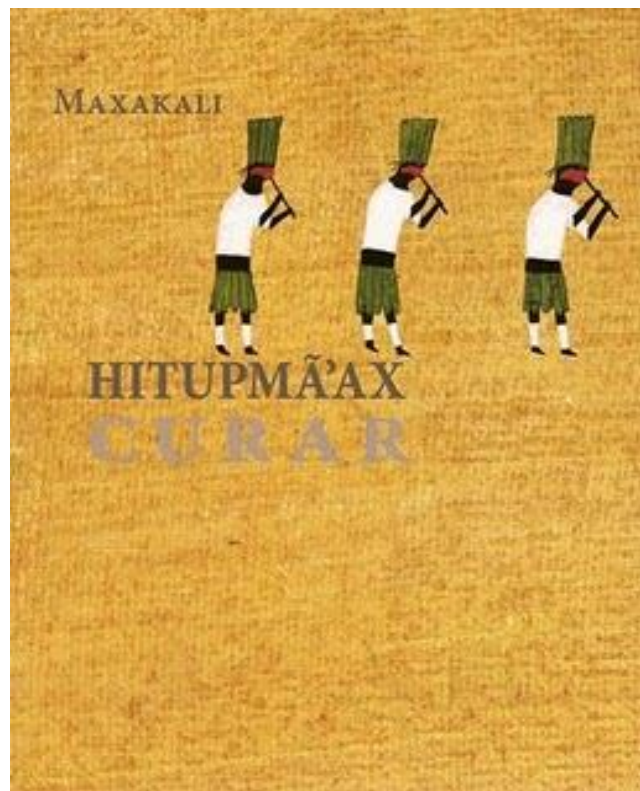


FIGURA 7: Capa de *Hitupmã'ax/Curar* (2008).

Na capa do livro, a autoria é designada simplesmente por “Maxakali”, confirmada na ficha catalográfica por “Índios Maxakali”. Porém, na folha de rosto são listados os nomes de Rafael Maxakali, Pinheiro Maxakali, Isael Maxakali, Suely Maxakali, Mãmêy Maxakali e Totó Maxakali. O último, um senhor de cabelos brancos, o de idade mais avançada entre todos da equipe do livro, é tido como grande conhecedor de plantas, receitas, cantos e outras questões envolvidas nos rituais. Seria o que mais se aproxima da idéia corriqueira que se tem dos pajés. Segundo Alvarez (1986), porém, entre os Maxakali não haveria a figura típica do pajé, sendo que todos os homens potencialmente o seriam, uma vez que tradicionalmente aptos a receberem os conhecimentos envolvidos nas atividades de pajelança. Há, no entanto, o reconhecimento de algumas pessoas como grandes conhecedores da tradição, que seria conferido graças à idade avançada e a dedicação aplicada ao assunto: conhecimento dos cantos e histórias, plantas e suas receitas, etc., como o demonstrado por Totó durante as pesquisas para o livro. Mãmêy, outro dos autores do livro, por exemplo, é tido como uma espécie de aprendiz de pajé pelos outros. Devido ao fato de ele dedicar-se mais que o comum ao estudo e aprendizado dessa tradição e, conseqüentemente, ter um conhecimento acima da média sobre o assunto.

Na parte intitulada “Ûkoxuk xop” (“Espíritos” na tradução) constam três narrativas referentes a importantes yãmîy envolvidos nos rituais de cura: Kokexkata (lobo guará), Mâtânãg (um espírito feminino) e Xûnîm (morcego). Portanto, “espírito”, “imagem”, “alma”, aqui se confundem. Penso no sentido dado à palavra “imagem” na tradição católica, em que o termo se assemelha ao de “santo”. Um “santinho” inclusive é uma imagem, desenho ou pintura, de um determinado santo, que é distribuído impresso em papel, cujo verso costuma trazer um resumo de sua vida, uma oração ou um canto correspondente. Seria um “ícone”, no sentido religioso. “Figura” poderia ser outra palavra adequada para a tradução, agregando a noção de personagem. Um yãmîy, com seu koxuk, seria tudo isso: suas histórias, cantos, indumentária reproduzida nos rituais, seu alimento preferido, sua dança característica, e tudo o mais relacionado a ele no imaginário tikmû’ûn. Uma “imagem da memória”. E que, como tal, tem relação com vários aspectos de uma determinada mentalidade: religião, história, arte, etc.

Penso que a nomeação desse capítulo pelos professores maxakalis aponta para uma teoria maxakali da literatura, uma teoria genuinamente tikmû’ûn sobre aspectos referentes à arte de narrar ou cantar sobre os seres que povoam seu mundo. Se “personagem” ou “protagonista” são palavras usadas por nós para nos referirmos àqueles seres envolvidos em acontecimentos que são transmitidos, configurando assim uma narrativa, em sentido geral,

uma ideia aproximada seria dada pelo termo *koxuk*, no contexto das narrativas tradicionais *maxakalis*. Os “*koxuk xop*” (imagens, figuras) ali contados e cantados são “grandes figuras” da tradição *tikmû’ûn*. Vultos que servem de exemplo e inspiração para, digamos, a consciência *tikmû’ûn*.

O miolo de *Hitupmã’ax*, que seria a parte mais volumosa do livro, é denominada “*Tikoyuk tappet*”, literalmente traduzida por “Três Livros”¹¹⁷. No que se refere à disposição gráfica, esta se lê em três colunas. Reproduzo aqui o fragmento de Maria Gabriela Llansol¹¹⁸, tirado de seu diário intitulado *Finita*, citado no livro *maxakali*, “Nota Introdutória”¹¹⁹, como explicação à divisão do livro:

É o começo do ano, primeiro dia. Os camponeses permaneciam deitados, com olhos de videntes, e de mortos. Continua, a toada, exercida e íntima: e esperam outro tipo de vida que os desligue do domínio dos Senhores; mas serão triturados pelos excessos a que, por sua vez, não deixarão de recorrer. Suspendo-me como se tivesse perdido a certeza, e olhando pela janela o pátio, constato que o nevoeiro paira sobre as cabeças, mesmo as das árvores. Muitas vezes, há um motivo que me vem: desligados do Poder de Estado. Não há dúvida que a mim me fascinam a balança do poder, e as contradições humanas que se exprimem na ideia de batalha; muitas das minhas forças são negativas mas fazem parte de um esforço conceptualmente tecido, trama de vibrações e de energias complementares. Há, pois, três livros, o da **paisagem**, o do **microcosmos do homem**, e o da **polimorfa mulher**¹²⁰.

Esta diagramação tem um apelo visual sugestivo, pois, ao ser aberto, o livro transmite a impressão de um movimento do leitor através de suas colunas de texto rumo a um centro que abriga uma floresta de signos indígenas. Isso devido às colunas mais externas de textos se referirem ao conhecimento não-índio, de nossa medicina, elaborado por Manuel Mindlin Lafer, médico do Ambulatório do Índio da Universidade Federal de São Paulo, que participou da pesquisa.

A coluna seguinte, ao centro das páginas e intermediária quanto ao centro do livro aberto, traz a transcrição dos diálogos realizados entre a equipe de pesquisadores da UFMG e os *maxakalis* e representa um diálogo entre os conhecimentos *âyuhuk* e *tikmû’ûn*. Aqui a língua deixa de ser exclusivamente o Português e passa a dividir espaço com alguns termos e expressões do idioma *maxakali*. Há nesta coluna, pois, uma transformação na paisagem, quando deixamos o nosso conhecimento tradicional, da medicina “branca”, para conhecermos

¹¹⁷ P. 53.

¹¹⁸ Escritora portuguesa, cuja obra tem sugerido algumas chaves para a leitura da literatura indígena.

¹¹⁹ P. 55.

¹²⁰ *Ibidem*.

um pouco da cultura e medicina indígena: procedimentos de cura, rituais, yãmîy que curam, etc.

A terceira e última coluna de textos, à direita das páginas pares e esquerda das páginas ímpares, ao centro do livro aberto, é a coluna exclusivamente tikmû'ûn. Seus textos diretamente escritos pelos professores maxakalis, ou transcritos de suas falas, em Maxakali ou Português, trazem conteúdo étnico: receitas de remédios da mata, descrição dos costumes, rituais de cura e cantos sagrados. Funciona como uma passagem para a mata indígena. Ao abriremos suas páginas, *Hitupmã'ax* nos leva a uma excursão ao universo maxakali, mais especificamente àquele relativo aos processos de adoecimento e cura. O livro traz uma boa noção da vivência maxakali.

Hitupmã'ax é um livro sobre a saúde maxakali. Mas o que aprendemos com ele é que a medicina maxakali está enraizada na cultura maxakali com todas as suas manifestações, como cantos, histórias, rituais, festas, pinturas, desenhos, danças. Tal imbricamento é expresso no termo que os índios usam para traduzir o nosso “saúde” (hitup). Porém hitup em Maxakali, além de “saudável”, significa também “felicidade, alegria”, um bem-estar físico e psicológico. A palavra escolhida para nomear o livro traz hitup em sua raiz. Curar então, além de expulsar a doença, é também trazer a alegria, fazer o paciente feliz. E este pressupõe a ligação do ser com a tradição, pois estar intimamente conectado com as histórias, cantos, distribuição de alimentos e demais aspectos dos ciclos cerimoniais (yãmîyxop) é estar bem com a consciência coletiva, e, portanto, em conexão com a tradição e com aquelas pessoas que a fazem, que a mantêm, principalmente as pessoas mais velhas, ou mais comprometidas com isso. E, então, ser tido em consideração por elas, ser bem-quisto, ser tido como xape (amigo, parente). Enfim, é dar mostras de ser um igual, um tikmû'ûn e de fazer parte do grupo, da comunidade. As pessoas muito próximas, envolvidas intimamente com aspectos relacionados à cultura maxakali e comprometidas de alguma maneira com a preservação e manutenção do estilo de vida tikmû'ûn, eles podem vir a chamar xape. Eu mesmo, ao longo de tantas atividades, principalmente de feitura de livros, aulas e outras relacionadas à formação de professores e à implantação das escolas indígenas, passei a ser chamado de xape, por ser reconhecido como um conhecedor, respeitador e valorizador da cultura.

Daí que os rituais de cura são, a meu ver, uma forma de trazer de volta para o seio social, com todos os laços afetivos e de parentesco envolvidos, aquele que de alguma maneira se desgarrou. Na concepção maxakali, adoce-se quando espíritos querem levar a pessoa para o hãmñõgnõy, a “outra terra”, local de moradia dos yãmîy. Adoecer é de alguma maneira o sintoma da saudade que os espíritos têm dos vivos, ou vice-versa. Como diz Alvares, “o

sonho e a doença podem ser interpretados como o desejo do doente de ver (um determinado) yãmîyxop. A doença é a forma indevida deste encontro. (...) É a saudade, entre humanos e yãmîy, o motivo para a realização dos ciclos rituais anuais¹²¹. Curar o doente é reforçar os laços afetivos dele com os vivos, desfazendo os laços que os mortos (os yãmîy) tentam fortalecer, ao tentar levar o vivente com eles para o hãmnõy, o mundo dos mortos.

Como não se está mais no tempo em que vivos (tihik) e espíritos (yãmîy) viviam juntos no mesmo mundo (vide história “Visitando o hãmnõgnõy” neste trabalho), os rituais de cura, com suas histórias e cantos envolvidos, são uma forma de organização do cosmos maxakali, uma maneira de colocar cada coisa em seu devido lugar: vivos do lado de cá, mortos do lado de lá. Os rituais de cura seriam como batalhas amigáveis ou respeitosas contra os espíritos. Para aplacá-los oferecem-se as comidas e cantam-se as músicas que eles gostam. Satisfeitos, eles deixam em paz aquele que estava a meio caminho entre o mundo dos vivos e o dos mortos.

O livro *Hitupmã'ax* é uma expressão, em textos e ilustrações, de aspectos dessa batalha respeitosa, em forma de homenagem, que os vivos travam com seus parentes mortos através de cantos e todos os outros elementos significativos que envolvem uma aldeia tikmû'ûn na realização de seus rituais de cura. Daí ter ele um forte fundamento literário. Literatura e cura estão neste caso imbricados. Como escrevem os autores do livro: “Toda história que pajé sabe – com seu canto – é um remédio”¹²². Como escreve Vânia Maria Baeta Andrade, orientadora da pesquisa que gerou o livro, em posfácio, “é bom esclarecer que este livro, habitando mais propriamente o espaço literário, não tomou nenhuma direção etnográfica, e muito menos, sanitarista”. “A literatura foi convocada no empenho de textualizar uma comunidade”, completa¹²³.

¹²¹ 1986, p. 88.

¹²² MAXAKALI, 2008, p. 66.

¹²³ Idem, p. 249.

Memória Viva

Memória Viva (2009) é um livro produzido pelos alunos representantes das etnias Krenak, Pataxó, Xacriabá, Xucuru-Kariri e Maxakali, alunos do Curso de Magistério Indígena do Programa de Implantação das Escolas Indígenas de Minas Gerais (PIEIMG) ao longo de 2004-2008. Alfredinho, Badé, Benjamim, Damazinho, Lúcio Flávio, Marcelinho e Rominho, são os alunos maxakalis envolvidos.

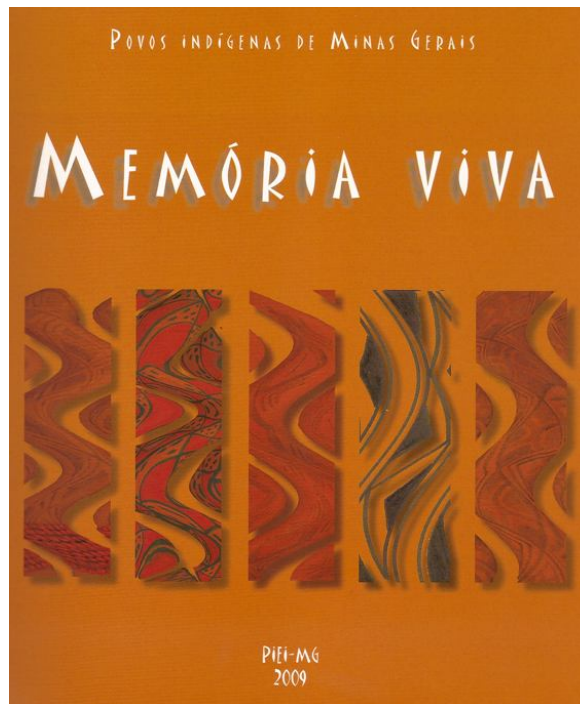


FIGURA 8: Capa de *Memória Viva* (2009).

Um curto exemplo serve de amostragem de como a sintaxe telegráfica da escrita maxakali (em Português, neste caso) dá ao texto um caráter ideogrâmico.

HÃMHITAP HA MÕNAXOP NÛPE

Os antepassados não ficam junto não. Há muito tempo as pessoas vêm e vão. Antepassado vem e encontra outros antepassados. Vêm duas pessoas de Porto Seguro. Outras duas vêm de Almenara. E vem também do Jequitinhonha. Para todo mundo junto fazer a nova aldeia. Depois vem branco, e mata os antepassados. O branco fica no lugar. Faz curral e corta as árvores. Faz casa de branco. O índio sai. O branco fica¹²⁴.

¹²⁴ *Memória Viva*, 2009: 23.

Na história “Mîmputax nom te mōnāyxop kutok put āgtux”¹²⁵ ou “História do Mîmputax que pegou a filha do antepassado” apresenta os *Mîmputax*, seres que “vivem nas matas. São madeira que viram gente. Quando são mortos, viram árvore”, como consta em explicação ao termo ao final da história.

A história da menina sequestrada por um destes seres fantásticos da floresta, cujo pai sai no encalço do sequestrador, até matá-lo, tem um forte apelo à visualidade, como de praxe nas histórias maxakalis. O pai da menina vai à estrada, “mas tinha muita teia de aranha na estrada, por toda parte”¹²⁶. Ele vai ainda a outra estrada, onde a imagem se repete: “mas também havia muita teia de aranha atravessada na estrada”. Até que na terceira tentativa “não havia teia de aranha”.

“A história da lagarta” (“Mōnāyxop te kutekut māhã” é a versão do título em língua maxakali) fala de um antepassado que comeu uma lagarta e “ficou tonto e começou a andar ao redor de sua casa igual a um doido”¹²⁷. Depois de dormir por 30 dias, ele acordou, “e passou a conhecer todas as músicas que existiam”. Ele então se levantou, furou o teto da casa e saiu para o telhado, onde ficou cantando cantos religiosos, “aumentando músicas pra gente”. Na sequência dá-se uma metamorfose: o homem cantor “começou a assobiar como um pássaro”¹²⁸ e, mexendo com as mãos, “como se pretendesse voar”, de seus braços saíram penas e de fato ele voou para uma árvore. Uma pessoa subiu então à árvore para tentar tirá-lo de lá, “mas ele agora era um gavião” e voou para longe.

Memória Viva traz o registro de uma experiência de escrita maxakali voltada para o cinema. Trata-se de oficina de audiovisual oferecida aos alunos do curso do PIEIMG no mês de julho de 2008 no Parque Estadual do Rio Doce e que gerou a produção de quatro filmes de curta-metragem de autoria dos alunos indígenas. Um dos filmes, “O Sonho do Pajé” (cujo título dá nome ao conjunto editado em DVD), cujo roteiro é apresentado no capítulo “Roteiros”¹²⁹, teve a participação determinante dos maxakalis.

¹²⁵ *Memória Viva*, p. 90.

¹²⁶ *Idem*, p. 91.

¹²⁷ *Idem*, p. 98. Em conversas, os maxakalis falam do poder embriagador das cabeças de morotó: 3 ou 4 mastigadas.

¹²⁸ *Idem*, p. 99.

¹²⁹ *Idem*, p. 149.



FIGURA 9: Página 186 do livro *Memória Viva* (2009) com *storyboard* do filme de curta-metragem “O Sonho do Pajé”.

A criação do *storyboard* (desenhado e legendado exclusivamente pelos tikmû’ûn) é emblemática da imbricação natural entre texto verbal e imagem, característica dos maxakalis. Imagino que o princípio já esteja nas páginas de seus livros, em que texto e imagem se completam em pé de igualdade. Ver, por exemplo, a sequência de textos e ilustrações para o “Canto do martim-pescador” no *Livro de cantos rituais* (2004)¹³⁰, citado mais atrás, ou nas páginas do *Livro que conta histórias de antigamente* (1998)¹³¹, que contém fac-símiles dos manuscritos de Rafael para o livro, que trazem, esquematicamente, as divisões em quadros separados, uma listagem de onze yãmîyxop com seus nomes e ilustrações de cenas com os yãmîy que os realizam.

¹³⁰ MAXAKALI, 2004, p. 08-17.

¹³¹ MAXAKALI, 1998, p. 67.

A fala de Damazinho Maxakali, como porta-voz do grupo que se mostra na tela, foi posteriormente transcrita e então traduzida para o Português por ele mesmo em minha companhia.

Nũ nãm xat nê hã ãg mũ ã te ãg mũg xape xap
 nós ficamos juntos com nossos parentes
 mũtã hãm hi tap hã ãg hũk mũn hãmãg xata pa
 antes dos europeus atravessaram o mar
 mũn hã ãm fuxet te mũm hũtũ mũg Paik hã
 tinha um índio pescando com flecha
 Tu Penãhã Tik mũ ãm hi taple Panãhã Kãmãg xata pa
 ele olhou e viu os portugueses chegando (atravessando)
 mũn hũtũ hũãmãg tu xape hã mũg tu xã
 ele viu e se assustou e veio correndo chamar os parentes
 mũhã hã ãg hũk te hãm xap Paik mũn tik mũn
 todos viram os portugueses e estes deram presentes aos índios:
 mũn Pa hũtãmãg xã tũtũ mũyãm hã Paik mũg
 uma máquina de costura, televisões e eles levaram
 Kãmãg hũ tũtũ mũg hã hãmũ Paik hũ Paik
 para o cacique. E ele levou para o príncipe.
 mũg Paik tũtũ mũg tu tũ tũ mũhã yãkãit kãmãg
 O príncipe viu que o príncipe falou: isso é enganoso.
 hã Put Pa mũn tũ tap Paik Paik mũn tũ hũ hũk
 Traga os portugueses aqui - ele falou. Os portugueses
 tũ tũ xat Kãmãg Pa Pa hãm xãmã Paik tũtũ
 e mandou para o cacique arrastar. Mas ele não quis
 mũg tũ Put tũ hãm tũ tã Put Pa mũg Paik ãg hũk
 arrastar. E mandou os portugueses irem e se iram.
 ãg mũn hã hã mũg tũ mũxãmã tũ Put Pa
 mũg yãm tũ ãg hã Paik Pa
 os índios viram atos dos portugueses. Eles
 jora enlouca pro lugar deles.

Vídeo "Sonho do Pajé"

FIGURA 10: Manuscrito da tradução usada na legendagem da fala maxakali ao final de "O Sonho do Pajé" (2008), filme de curta-metragem.

Quanto à autoria dessas obras, escreve Andrade:

não deve ser compreendida como uma instância do direito autoral, cuja história se insere no surgimento e desenvolvimento da burguesia na sociedade ocidental. Trata-se da assinatura de uma obra reconhecidamente

coletiva, cujo sujeito, sempre em desaparecimento, deixa antes de tudo emergir e inscrever o saber de uma comunidade, a sua tradição¹³².

Os livros maxakalis trazem as marcas características de sua poética, em consonância com aspectos de poéticas de vanguarda, como aquelas de que trata Haroldo de Campos em seu *A arte no horizonte do provável e outros ensaios* (1977). Tanto a *poética do aleatório*, quanto a *poética do precário*, ou a *poética da brevidade* e uma *poética da tradução*, nas quais Haroldo de Campos reconhece valores como a visualidade, concisão e fragmento, estão em consonância com a poesia do yãmîy maxakali.

Um ritual yãmîyxop é um projeto de design. O que será fazer um livro para os maxakalis. Acostumados ao planejamento e execução de infindáveis yãmîyxop, verdadeiros eventos multimídia, os Maxakali não achariam mesmo grande dificuldade em elaborar um livro: encher folhas e folhas de desenhos e de desenhos de letras. Letra é imagem. Imagem se lê. É o que ensina a sabedoria do livro maxakali. O que chamamos de escrita e o que chamamos de desenho andam juntos nos livros produzidos por eles. Usar uma hãpxapkup (caneta) para desenhar letras sobre a superfície de uma folha de papel é semelhante, para um maxakali, a usar os dedos da mão para pintar a pele e cobrir o corpo com urucum. O papel é um suporte, assim como a pele, para as grafias do yãmîy. Verdadeiros projetos gráficos, derivados dos projetos gráficos dos próprios yãmîyxop são os livros maxakalis. O jeito da arte maxakali é traduzido em seus livros. O livro sendo um objeto, assim como um arco-e-flecha, uma bolsa tecida por uma mulher, ou o próprio corpo humano, também matéria afetada pelo apurado senso estético maxakali. “Estética orgânica”, podemos dizer com Maria Gabriela Llansol. Expressão de uma “potência estética da natureza”, para usarmos as palavras de Nietzsche.

¹³² MAXAKALI, 2008, p. 248.

Yohnãm mãxakani yõg / Jornal Maxakali

Outro tipo de publicação produzida pelos professores maxakalis é o Yohnãm mãxakani yõg, ou “Jornal dos Maxakali”, ou ainda simplesmente “Jornal Maxakali”, como é conhecido.

O Yohnãm é normalmente produzido durante as aulas do curso de Formação Intercultural para Educadores Indígenas (FIEI) da UFMG ou nas atividades intermódulos nas aldeias, quando os índios escolhem a pauta, escrevem, traduzem para o Português e ilustram. Em seguida o material é diagramado por um artista gráfico em parceria com os professores maxakalis.

Com o objetivo de divulgar, dentro das aldeias, nas cidades próximas, e também em Belo Horizonte (especialmente na UFMG), as ações, viagens e conquistas dos professores indígenas, e também como meio de uso da língua, o Jornal Maxakali é bilíngue e traz textos acompanhados de fotos ou desenhos de autoria dos professores em formação.

Na edição de número 09, por exemplo, foi noticiada a viagem que os professores Gilmar, João Bidê e Joviel, fizeram à aldeia Yawanawá no Acre, como atividade de intercâmbio.

YOHNÃM MÃXAKANI YÕG
número 09 – agosto 2008

VISITA AO PARQUE DA PAMPULHA

Ugmũxop tonopexot ãgmũg mũg Pãpoxah tu tu penãhã xokxop tutop hãmtũ yã y hi xop xi yĩmãxop xi kãnhãg kopa yã y hi xop payã õyõg kãnhãg xut putux xi yã y igã õnyõ kolĩnãnhãm hãmtũt yã y koxuk mũtx xi pip mĩmtũmũg nõõm ax.

Nõs professores Maxakali fomos visitar o parque da Pampulha e vimos os animais terrestres e aves aquáticas: capivara e pássaro e peixe. E vimos água, mas é muito suja, ruim, tem muita poluição, muito lixo. E tem estacionamento de carros.

Ismael Maxakali



Tõno pexot Mãhãkox xi Oĩnyõ te mĩmtũmũg tix hãgmũg mũgãhã mĩmãti tu ha ãkopa puxhepxeka hata tu kuxakuk xohi xi putuxnãg payã puk nõg ha xuyã õuxet ax anĩn tex mũã mũg kãnhãg mũãxapix ax payã akũmãte kamap yũmũg ah.

O professor Marco Túlio e Vinicius levaram dois carros ao parque Ecológico da Pampulha e nós vimos as capivaras e filhotes e outros pássaros que nós conhecemos.


Aline mostrou estação de tratamento de água também. Nós Maxakali não conhecíamos.

Zelso Maxakali

1 número 09 – agosto 2008

Hãmhitapha yãmãih xẽ ênãg mĩmãti pip xeka hã kopa mũnyãxop pip punethok xi kama xokxoptut punethok kama xi kama yãmĩyãxop punethok hu tĩkmũũn pakut xop hitumãhã xi tĩkmũũn pu xokxop tut xop kix kamañ yĩ tĩkmũũn te nõ yã y xit ax mãhã hata hẽnhã apmãih ah hãhãm a mĩmãti nõgnãmthok ah xi xokxoptut xop nõgnãmthok ah hã yãmĩyãxop teptepkox oknãg tĩkmũũn pu.

Data Awa 29 05 2008



Antepãxãpão tinha terra Amuitã bonita, tinha muita mata e a aldeia maxakali ficava no meio da mata; tinha muitas caças, tinha muito yãmĩyõ que cura maxakali quando passa mal e caçava animais e misturava para maxakali comerem as comidas dele. Hoje não é boa a terra porque não tem mata e não tem caças, o yãmĩyõ não acha os animais para matar para os maxakali.

Ismael Maxakali

2 número 09 – agosto 2008

VIAGEM PARA O ACRE NA ALDEIA DO NANI

Mimut mög tuk nüg pop katox hiot hãm yáy ku möytu nó aki tukmög mög putup tu hak mög nün tu nüg. Tuk möxaha Menaniyön tu ämnyé xetxiot há tu hämtup katox hiot amiäm na ax tuk mög mög Inéy möitx tu amiäm na ax tuk mög tuhup ögmög mög ax hämtux miäx ögmü yög yämai tam näg amiäm hä ögmög amiäm nöm xexa há tuk mög mö yön hip müntüg tu tu hämtup ihä hä nöte amiäm nöm külnäg mög tuta nöm hä mög tu mög mümög ia na aka há tu há nö te mögmög yön tu hämtup ihä yáy max yög toyot hägmü mög öyög apne ha. Nömhá. Tu mög tu xäm minän tu möxaha tu hanöte mímkox há mög mög. Nöm há könäg yög ním koxhá nänyög apne tu. Tu mög tu möxaha apne nöyru apat tu tu há nöte mög mög yön tu hämtup ihä homi xex mög mög tuk möxaha nän yög apne tu nömtu xip mi möitx tu mög mög yön

Tu hämtup ihä mög öpup ax hitap tu. Tu mög mög yön ha nöte tu häm nün ihäg mu yáy yög yämny xop tukax ögtex ax há. Puxokxop yáy kumähok ögmün pütex ha käyox mög tu kokxop kix xé é nüg ämáxux - münüy - xarup hämhipak yög - kuxakkuk - kóktix - kukmaxe - mögmökatox. Xamöpa tu häm tög ihäg mögmün öyinpox huta kokxop tu mög mög ha ha mit te häm ägtux tu yümü äte kaxom xoopax tu häm pex paxe. Ög hitap xi kutex itot xikute tuhämüp ihä üpéapaxe ägtux xi häm xi häm yá. Tutak mögtukétx tukux há mit te häm yáy yög itot ägtux.

Puxi yämai



Acima Gilmar, Joviel e João Bedê, com Jhatis, Abaxo João, Nani, Gilmar, Bira, Joviel e Maria Inês.



Nossa viagem foi muito boa. Nós fomos de avião grande de Belo Horizonte para Brasília e depois para Rio Branco. Em Rio Branco pegamos outro avião pequeno para Tarauacá. Depois pegamos toyota do índio Ubiraci até São Vicente. Lá pegamos um barco para a aldeia do Nani. Nós fomos de barco pelo rio e chegamos em outra aldeia, que chama Amparo. E nós dormimos lá. No outro dia de manhã fomos de novo e chegamos na aldeia onde moram Nani e Bira. E ficamos dormindo na aldeia.

Nós fomos caçar juntos com pessoal do Nani. Dormimos no acampamento e de manhã cedinho nós pedimos aos nossos espíritos para liberar a caça para a gente matar. Depois fomos e matamos tantos bichos com os parentes: anta, veado, porco do mato, capivara, macaco, jabuti, gavião real e mutum. No outro dia a gente foi embora com carne de caça e chegamos. O Bira falou que nós fomos beber caçuma e pensar sua cultura e música e história e cantos. Depois pensar os cantos, as danças. Cantamos para ele e depois Bira contou suas histórias.

Joviel Maxakali



Him hitap há há hãm Mäxakani xop yög yá mai tam näg. Yá hãm hipak xexxa, yikopa pip, xokxop xi, mä, konäh möhäm xi, tex tihí yi häm äxi. Hata hönhá há hãm Mäxakani xop yög yá pukpex. Há kaxiy ha pono pexot Mäxakani xop te tappet mý önimexinat tu, hä toa ög mög xape há topo yáy mai menaniyön tu: iyak xi Nän.

Há tute yáy yög tenemiyäm xit kiy mög, öyög hähäm, öyög apne öyög mímät. Há pono pexot xop te yáy yümög nüy mö há toah ak tu. Häm xip ihä önimexinat te yáy yümög hak mögmög aktu pono pexot xop Mäxakani xop. Yimä, Yomiet xi Yoäm Mine. Inéy xixtok Mäky. Tuk mü penähä, mímäti, xi könäg kox, tuta xex münü möitx ög kupihí tu xok xop kix xohi tu put puk mög nün tu öyög nemene mög tikmüdn xohi pu.

A terra do antepassado Maxakali era muito bonita. Tinha muita floresta, dentro da floresta tinha bichos, frutas, água, peixe. Chuva caia e a terra ficava fresca. Mas hoje a terra Maxakali é quente. Por isso, os professores Maxakali fizeram o curso da universidade, encontrando nossos parentes em Belo Horizonte: Isaac e Nani.

Eles mostraram o vídeo da terra, a aldeia e a floresta deles. Depois os professores Maxakali foram convidados para ir lá no Acre. Depois universidade conseguiu a viagem no Acre para professores Maxakali: Gilmar, Joviel e João Bedê viajaram. Inês e Marcos também. Visitamos a aldeia do Nani e Bira. Visitamos floresta, rio, caçamos com eles, matamos os bichos. Quando nós voltamos, mostramos o DVD da viagem para nossa comunidade.

João Bedê

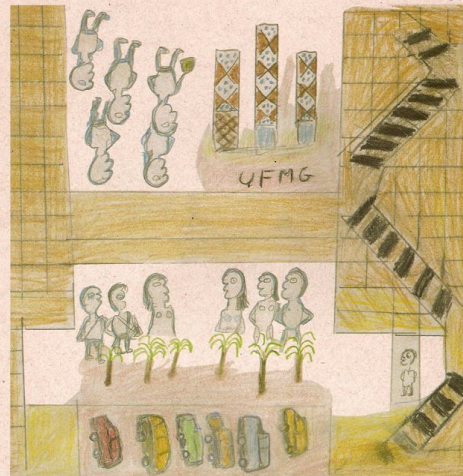
Yohnäm te mímäti xexa yümög putup tikmütön yög pu äyuhuk xohi yümög xi Gohet xop yümög hãm xexa ha: nüg tikmütön pu nó tu tehet öyög ponoyet xupep yita öpup mímäti payenet xop yög müntüyüt punet hok tu mímäti yög xokxop há hãm xupmämän xokxop tut xexa xop. öpup ämáxux xi kuxakuk münüy xi xarupnäg xi xapa xi hämgty xi popxexa kóktix xi koxut xi xupatex xi kóxex max xi mögmög xetxox önyönäg.

HÄM XOMÄ AX

Häm xomä ax yá mäxakani xop yög puyi äyuhuk xop nó hexpesta mäxakani xop kama nó hexpesta kama äyuhuk yög hãm xomä ax nó hexpesta mäxakani yög hähäm nó hexpesta mäxakani yög yämny xop nó hexpesta mäxakani xop kupihí xi yämnyxop möitx kupihí kama nó hexpesta puyi mäxakani xop äyuhuk xop yög nó hexpesta kama yá mäxakani xop yög hämxomä ax yämny xop ökupihí xapmax xop mímütut hämxomä ax nühä a äyuhuk yög sh yá mäxakani xop yög.

As coisas dos Maxakali são dos Maxakali. Branco respeita as coisas dos Maxakali e Maxakali tem que respirar também as coisas do branco. Branco respeita a terra dos Maxakali e respeita religião dos Maxakali, e a caça dos Maxakali. Também Maxakali çaça junto com religião e tem que respirar também. Casa do Maxakali e artesanato do Maxakali não é coisa do branco, é dos Maxakali e tem que respirar.

Yimä pono pexot mäxakani. - Gilmar, professor Maxakali



Antigamente governo não sabia de religião e pau de religião. Os professores fizeram o jornal e desenharam. O governo conhece, agora o governo sabe. Agora tem dinheiro para religião.

Professor Laudelino Maxakali



Jornal desenvolvido dentro e elaborado pelos professores Maxakali de Acre: Bira e Pezadeiro - Centro: Inês, João Bedê, Joviel, Laudelino e Zélio - diagrama: J. F. Alves. Imagem de fundo: Ilustração indígena na UFPA. Diagramado: Inês.

FIGURA 11: Edição número 09 do Yohnäm maxakani yög (agosto de 2008).

Em seus textos vemos como a necessidade de nomear coisas novas, que chegam principalmente das cidades, os leva à criação vocabular, além de outras capacidades, como o desenho e a organização de todos os elementos na diagramação.

O jornal é também um meio de tradução por excelência. Muitos textos são escritos em Maxakali e reescritos em Português pelos mesmos autores. Outras vezes são escritos em língua tihik e depois traduzidos, linguisticamente mais colados, geralmente com a supervisão e/ou revisão do texto em Português por um auxiliar ãyuhuk, seja professor ou monitor. Podemos mencionar também a tradução intersemiótica que se dá entre textos que contam o que, onde, quando e como se deram os fatos relatados, e os desenhos e fotos utilizados para mostrar um pouco da visão de tais experiências.

O periódico maxakali é um espaço para tratar de assuntos referentes à saída dos índios de suas aldeias para frequentar o mundo ãyuhuk. Se eles escrevem também, e principalmente, para os parentes na aldeia, contando os acontecimentos por que passam nas cidades quando vêm estudar, seus textos escritos em maxakali também são traduções de coisas vistas por eles, mas não pelos parentes que ficaram na aldeia.

O Yohnãm se conecta assim ao ancestral ãgtux, o ato de narrar, de falar sobre, que passa também pela transmissão das imagens, tanto as descritas em textos alfabéticos, quanto as ilustradas em seus desenhos e fotografias. Daí que, de fato, a curiosidade é grande quando o Yohnãm mǎxakani yōg impresso é distribuído nas aldeias. Todos querem. E todos que sabem ler, o lêem. Quem não sabe decifrar os caracteres da escrita alfabética, lê as imagens (desenhos, fotografias, etc.).

Numa população de aproximadamente 1.500 indivíduos, 586¹³³ foi o número de matriculados a partir de 6 anos de idade, até 40 ou mais, nas escolas maxakalis em 2009 nos três municípios onde elas existem: Bertópolis, Ladainha e Santa Helena¹³⁴. Daí se pode deduzir por alto o índice de alfabetização entre os tikmũ'ũn: provavelmente algo em torno de metade da população, se levarmos em conta que alguns indivíduos já foram alfabetizados (os professores que hoje cursam a universidade e outros que abandonaram os estudos) e, portanto, não entram nessa contagem. O fato é que entre os maxakalis, o índice de alfabetização entre os jovens é relativamente alto e tende a aumentar.

Já testemunhei algumas vezes, levando da cidade para aldeia o Jornal Maxakali para distribuir, que o interesse dos leitores índios sobre ele é considerável. Mesmo quem não

¹³³ Fonte: planilha de matrícula nas escolas indígenas de Minas Gerais (2009) fornecida pela Secretaria Estadual de Educação.

¹³⁴ Um quarto município onde atualmente vivem alguns maxakalis, Topázio, não possui escola oficial.

sabe ler fica feliz ou orgulhoso por reconhecer ali sinais de sua cultura. Sua língua, mîmãnãm, kuxex, mîptut, yãmîy, e tantos outros elementos que compõem o arcabouço simbólico maxakali, desenhados com capricho, impressos em cores vivas.



FIGURA 12: Jovens leem o Jornal Maxakali na aldeia do Pradinho (2005)¹³⁵.



FIGURA 13: Leitor do Yohnãm mǎxakani yõg (Jornal Maxakali) na aldeia do Pradinho (2005).

¹³⁵ Todas as fotografias reproduzidas neste trabalho são de autoria do próprio pesquisador.

Toda essa produção midiática maxakali demonstra uma apropriação feita pelos tikhmû'ûn dos meios de comunicação ãyuhuk. Estão lá o koxuk, o yãmîy, o ãgtux e o kutex. Apropriando-se desses meios de produção modernos os maxakali imprimem neles sua marca, sua imagem. Eles contam suas histórias e transmitem seus cantos (cantados em filmes e escritos e traduzidos em livros).

Em sua décima edição, o “Yohnãm mǎxakani yõg” teve inclusive a sua edição de número 06 (junho de 2006) circulando como encarte do Boletim, informativo da Universidade Federal de Minas Gerais. Alcançou assim a tiragem de 8 mil exemplares e uma distribuição para toda a comunidade da UFMG.



FIGURA 14: Número 1.534 do Boletim da UFMG com chamada na capa para o encarte do Jornal Maxakali (08/06/2006).

O jornal literário “Pausa” em seu número 09, edição de novembro/dezembro de 2008, foi mais um veículo de divulgação para a poesia yãmîy: “a tradução do poema indígena maxakali”, um yãmîy da Folha de Árvore, saiu à página 4, tendo inspirado o ilustrador Ulisses Moisés, à página 5:



FIGURA 16: Páginas 4 e 5 do jornal literário *Pausa*, número 09, de novembro/dezembro de 2008 (Belo Horizonte).

O lançamento de *Hitupmã'ax* (2008) ganhou espaço no Boletim da UFMG, número 1.641, de 16/02/2009, com uma menção à sua literatura, inseparável do processo de cura. Em seção intitulada “Poemas Visuais”, além da referência à estrutura tripartida do livro inspirada por Maria Gabriela Llansol, a reportagem registra que “a transcrição e a tradução procuraram preservar a poeticidade das narrativas e cantos”¹³⁶.

¹³⁶ “Boletim da UFMG”, número 1.641, de 16/02/2009.

Cura pelo respeito às tradições

Livro produzido por índios e pesquisadores da UFMG ensina a tratar da saúde do povo Maxakali

Itamar Rêgoira Jr.

Quando ingressaram no Curso de Formação de Educadores Indígenas da UFMG, em 2006, Rafael, Pinheiro e Isael Maxakali tinham pelo menos um objetivo claro: produzir um livro que orientasse os agentes de saúde do governo a trabalhar com seu povo. Depois de muita pesquisa, envolvendo os estudantes Maxakali, professores e alunos de graduação e pós-graduação da UFMG, saiu do forno *Hitupmá'axi'Curar*. Mais que um simples manual, a Faculdade de Letras da UFMG e o Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas Literárias produziram um livro de arte, bilíngue e repleto de ilustrações dos próprios indígenas.

O povo Maxakali vive em aldeias no Vale do Mucuri, no Nordeste de Minas, e é o único no estado que tem sua língua preservada. Sua ideia de adoecimento está intimamente ligada aos sonhos, e os processos de cura envolvem narrativas míticas e cantos sagrados. Para eles, sonhar com um parente morto significa que ele está chamando, e daí vem a doença. A cura depende da intervenção do pajé e de um ritual em que se oferecem comida, bebida e cantos para que os espíritos deixem a pessoa em paz.

Coordenadora do Literárias e do curso de educadores indígenas – experiência-piloto com término previsto para 2010 e que deu origem a uma licenciatura regular na UFMG –, Maria Inês de Almeida lembra que os índios agora têm a oportunidade de mostrar suas práticas medicinais. “A ligação entre o visível e o invisível e a relação sem hierarquia entre os seres do mundo são o que produz o bem-estar para os Maxakali”, explica a professora da Faculdade de Letras. “Além de oferecer à tradução para as receitas e práticas, o livro propõe que agentes de saúde e a população indígena se escutem e se compreendam”, ela diz.

Poemas visuais

A estrutura de *Hitupmá'axi'Curar* é inspirada na forma de três livros em um, que marca a literatura da portuguesa Maria Gabriela Llansol (1931-2008). As páginas são divididas em três colunas: a primeira contém textos sobre receitas e procedimentos em língua maxakali e em português; a segunda traz a reprodução de conversas com os nativos sobre o assunto; e a última coluna, à direita, é um índice do ponto de vista da medicina branca. O leitor aprende que, durante o resguardo, a mulher deve abolir o consumo de carne de caça, dormir pouco, evitar banhos e não dormir sobre os braços. E que é preciso esperar pelo menos três anos para dar à luz o próximo filho.

A transcrição e a tradução procuraram preservar a poeticidade das narrativas e cantos. “Esses textos são como poemas visuais, em que os Maxakali expressam a visão que têm da natureza”, afirma Charles Bicalho, que integrou a equipe de produção da obra e desenvolve tese de doutorado na Fale sobre a literatura Maxakali. O pesquisador é um dos responsáveis pela tradução, que consta ainda de glossário para ajudar na orientação de médicos e enfermeiros.

Vencer resistências e entender o que parece à primeira vista idiossincrasia dos índios são condições fundamentais para o sucesso do tratamento e do relacionamento médico-paciente, de acordo com Manuel Mindlin Lafer, médico do ambulatório do índio da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Experiência no trato com populações indígenas, Lafer participou da fase final do trabalho com o objetivo de aproximar a linguagem do livro daquela utilizada nos manuais de consulta por profissionais de saúde



Charles Bicalho

Crianças Maxakali, publicação pretende melhorar atendimento médico nas aldeias

no campo. “A obra é muito importante porque permite tratar as doenças de acordo com a nossa medicina e com a cultura dos Maxakali”, afirma o médico.

Povos como os Caiapós e os Ianomâmis já manifestaram interesse em receber exemplares. Mas um motivo de satisfação para os Maxakali, “A gente trabalhou muito para explicar como funciona nossa saúde, aumentar o respeito e melhorar o atendimento”, diz Isael Maxakali.

Livro: *Hitupmá'axi'Curar*
Autores: Rafael, Pinheiro, Isael, Sueily, Maméy e Totó Maxakali
Edição: Faculdade de Letras da UFMG e Edições Cipo Voador
Páginas: 268
 O livro pode ser solicitado, sem custo, pelo telefone (31) 3409-5538.

EXPEDIENTE

Reitor: Ronaldo Tadeu Pena – Vice-Reitora: Heloisa Starling – Diretora de Divulgação e Comunicação Social: Maria Círes Pimenta S. Castro – Coordenação: Tânia Gomes Hillário – Editor: Flávio de Almeida (Reg. Prof. 5.076/MG) – Projeto e editoração gráfica: Rita da Glória Corrêa – Impressão: Imprensa Universitária – Tiragem: 8 mil exemplares – Circulação semanal – Endereço: Diretoria de Divulgação e Comunicação Social, campus Pampulha, Av. Antônio Carlos, 6.627, CEP 31270-901, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil – Telefones: (31) 3409-4186 e 3409-4463 – Fax: (31) 3409-4188 – Correio eletrônico: boletim@odoccom.ufmg.br e homepage: http://www.ufmg.br. É permitida a reprodução de textos, desde que seja citada a fonte.



Boletim
Universidade Federal de Minas Gerais

IMPRESSO

FIGURA 17: Página 08 do Boletim da UFMG número 1.641, de 16/02/2009.

Vejo tais aparições do “espírito” maxakali na mídia, que incluiriam também seus filmes, como uma mudança positiva na imagem que costumeiramente é veiculada sobre os tikmû’ûn. Ao contrário da imagem de beberrões, violentos e miseráveis, que os jornais costumam mostrar, estas manifestações da cultura indígena na mídia ajudam a transformar a imagem negativa que os habitantes das cidades têm dos maxakalis em algo mais próximo do que eles são de fato. Aspectos de sua arte e tradição são valorizados, fazendo com que as pessoas passem a ter outra ideia sobre eles. Os livros, filmes, e o Jornal Maxakali, exposições de fotografia e outros eventos, são, nas mãos dos professores tikmû’ûn, instrumentos para mudar a visão que o ãyuhuk tem deles. Têm, assim como os objetos rituais de um yãmîyoxop, o poder de transformar o koxuk em yãmîy para os ãyuhuk. Em aparições ao público, sejam em eventos nas universidades e outros órgãos, e até em televisão e rádio, os maxakalis fazem questão de cantar seus cantos sagrados e se apresentarem da maneira mais próxima de suas

manifestações originais, pintando seus corpos e usando adereços tradicionais. Com o uso do aparato midiático colocado à disposição deles nesses momentos de apresentação para o público não-índio, as manifestações de seus yãmîys ganham verdadeiro caráter de metamorfose do koxuk que caracteriza os seus rituais yãmîyxop.

Mîmkuûn

O mîmkuûn, ou kupkuûn¹³⁷, é um pedaço de madeira, de preferência um bambu, com listras pintadas ao longo, com espaçamento de aproximadamente cinco centímetros entre uma e outra. Cada traço pintado ao longo do bambu representa uma série de cantos que devem ser aprendidos pelos garotos reclusos na kuxex no período de iniciação à vida cerimonial, que se dá por volta dos dez anos de idade. O mîmkuûn é, pois, um instrumento de escrita e de ensino.



FIGURA 18: Ilustração do uso do mîmkuûn ou kupkuûn com as crianças maxakalis na kuxex (*Hitupmã'ax*, p. 145).

¹³⁷ Tanto mîm quanto kup podem se referir a um tronco. Mîm é mais específico e quer dizer “árvore”. Kup tem o sentido de “osso”, “estrutura” e “pau” e funciona como o sufixo que, agregado ao nome das frutas, forma a palavra para a árvore frutífera, como, por exemplo, em tepta (banana), teptakup (bananeira). Kûn significa listras latitudinais. Para listras longitudinais o termo é xumix. Disseram-me que esse padrão de pintura do mîmkuûn é uma reprodução dos desenhos da cobra-do-brejo.



FIGURA 19: Mãmêy Maxakali segura o mîmkuûn na Aldeia Verde em Ladainha em maio de 2007.

A imagem do pajé frente às crianças, empunhando o mîmkuûn, é a imagem do tradicional professor tikmû'ûn, o pajé, em sua função plena de ensinar aos descendentes a sua tradição. O mîmkuûn é sua cartilha. Associado à sua própria memória e à da comunidade, ele tem um completo e eficaz material didático. Em *Hitupmã'ax/Curar*, a importância do mîmkuûn é lembrada como um dos ensinamentos do “professor de cultura”, uma atribuição idealmente desempenhada pelos pajés: “ensina a cortar aquela taquara para tirar a casca e levar para a casa de religião para tirar e pintar de listrado com urucum e ensinar as crianças a cantar”¹³⁸. A formação de um pajé, potencialmente qualquer homem da aldeia, portanto, passa pelo aprendizado dos cantos e narrativas usando-se o mîmkuûn.

Podemos pensar no mîmkuûn como um tipo de escrita. Trata-se de uma ferramenta de registro útil para lembrar uma sequência de cantos. Se a escrita nasce na antiguidade, entre os sumérios e acadianos, da mera listagem de cabeças de bois e sacos de grãos¹³⁹, que os comerciantes imprimiam em argila fresca com um instrumento pontiagudo, por que não considerar que o mîmkuûn maxakali seja uma espécie de escrita?

O mîmkuûn ou kupkuûn dos tikmû'ûn (o “pau listrado” maxakali) talvez seja da mesma categoria de um tipo de grafia diferente: os entalhes, as marcas, as séries de nós ou de objetos, etc. Com suas listras pintadas lado a lado ao longo do bambu, o mîmkuûn, diferentemente do pictograma, é um escrita linearizada. Essa linearização implica num funcionamento temporal, muito mais do que o espacial do caráter pictogramático do canto-

¹³⁸ 2008, p. 190.

¹³⁹ JEAN, 2008, p. 12.

yãmîy. O mîmkuîn realiza um encontro do espacial e do temporal no yãmîy. Ele implica em aprender os cantos sabendo não só de suas imagens, palavras, ritmos e outros recursos, como também uma quantidade, uma sequência deles. Uma série.

O mîmkuîn tem semelhanças com o *quipu* dos Incas (uma corda curta com fios coloridos amarrados nela a espaços regulares, usados, ao que tudo indica, para contabilidade), ou o “osso marcado por uma série”. Todos parecem ter funcionamento semelhante. “O signo serve para a notação, de uma forma global, de uma idéia ou de um grupo de idéias”¹⁴⁰. Uma ideografia (*Ideenschrift*, em alemão; literalmente, “ideia-grafia”): a escrita de uma idéia. Cada linha traçada no mîmkuîn maxakali corresponde a uma série de cantos-yãmîy. O significado de um simples traço neste caso equivale a uma grande quantidade de outros signos: palavras que compõem os cantos (geralmente na yîy xe’e, a “fala verdadeira”), ritmos, repetições, imagens, gestos, entonações de voz, notas, etc. Um yãmîy é uma ideia. Cada traço do mîmkuîn significa uma série delas. Certa metamorfose é o que encadeia essa série.

Os cantos se aprendem cantando. O pajé os canta e os repete, enquanto as crianças tentam cantar junto, até que todos os meninos os saibam. Quando o coro estiver afinado é sinal de que todos aprenderam os cantos. O funcionamento do mîmkuîn é parecido ao do rosário. Cada conta pode significar uma determinada série ou sequência.

Estes motivos abstratos servem, com efeito, de suporte tátil à recitação encantatória: o oficiante segue as figuras, com as pontas dos dedos, ao ritmo da sua declaração; o que interessa principalmente sublinhar é a ligação necessária que existe entre a motricidade verbal ritmada e o grafismo; este último parece arrastado para um processo dinâmico comum à voz; a escrita responde, aqui, a um jogo pulsional do corpo, da voz, e afasta-se do visual¹⁴¹.

Porém, se antes o mîmkuîn era o único instrumento para auxiliar no aprendizado dos cantos, agora tem-se também como referência os livros. Estes contêm, fragmentariamente, como é da natureza do yãmîy, vários índices da semiose do yãmîyxop: textos alfabéticos, desenhos figurativos e geométricos, nomes de pessoas ou personagens, e outros (muitas vezes inclui a audição, já que alguns livros trazem CDs encartados). Filmes também contribuem a seu modo, com as imagens em movimento e o áudio. O mîmkuîn seria assim uma transição natural, uma ponte maxakali, entre o pictografismo dos cantos-yãmîys e a fonetização da

¹⁴⁰ Idem, p. 147.

¹⁴¹ EINAUDI, 1987, p. 35.

escrita alfabética. No mîmkuîn já nos afastamos um pouco da espacialidade, ganhando em troca, temporalidade e movimento.

Kãyãmi

Os tikmû'ûn chamam de kãyãmi as “veias de uma folha”¹⁴². Chamam kax'ãmi ou kax'ãmix o ato de escrever. Kax pode ser “tocar” (um instrumento) ou “assobiar”. *Wen*, palavra chinesa que significa “conjunto de traços”, “caráter simples de escrita”, também se aplica aos veios nas pedras e na madeira, às constelações (os traços imaginários que ligam umas estrelas às outras), às pegadas dos animais¹⁴³. Segundo a tradição chinesa, aliás, teriam sido as pegadas dos animais que sugeriram a escrita aos homens¹⁴⁴. Em âmbito tikmû'ûn, Mâtãnãg “lê” a metamorfose (yãyhã) do yãmîy de seu marido na mudança dos rastros na estrada, a cada momento indicando um animal, até se transformar em pegada humana.

“Gravar”, “fazer uma marca” está na etimologia da palavra “escrita”. As primeiras inscrições lidas pelo homem, supõem-se, foram os rastros dos animais. Os caçadores sabem diferenciar (ler) uma quantidade enorme de variações de rastros e identificar a que animal pertence, tal como uma palavra corresponde a uma coisa. “Primeiro fato de uma sociedade que começa a estruturar-se em torno do *visível*, enquanto no mesmo caso os animais se reconhecem entre si pelo olfato e não pelos rastros”¹⁴⁵.

Entre os povos ameríndios a palavra usada para se referir ao universo da escrita alfabética costuma significar também seus desenhos e grafismos, como, por exemplo, entre os waiãpis, o kusiwa, “representação gráfica abstrata”, que “inclui outras formas de representação alheias à tradição do grupo, como a escrita”¹⁴⁶; ou, entre os maias, o *ah ts'ib*, nome que se dava aos escribas e que significa “aquele que realiza a escritura e o desenho”¹⁴⁷.

Tais fatos demonstram que a escrita pode ser definida “como uma relação *não-necessária* com o oral, relação segundo a qual o signo escrito não tem integralmente origem na palavra ou no auditivo, traduzindo-os, mas também, de uma maneira autônoma, no visual”¹⁴⁸. Talvez isso explique a naturalidade com que os tikmû'ûn se apropriaram da escrita ensinada a eles pelos missionários e também com que se puseram a fazer livros. Escrever seria como desenhar. Seus livros são “projetos gráficos”¹⁴⁹. Projetos gráficos que já estão

¹⁴² POPOVICH, 2005, p. 42.

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ Na história de Mâtãnãg em *Hitupmã'ax* (2008), “lemos” a metamorfose de seu marido, adquirindo várias formas até chegar à humana, nas pegadas que ela identifica sobre a estrada, a cada momento indicando um animal diferente.

¹⁴⁵ EINAUDI, 1987, p. 32.

¹⁴⁶ GALLOIS, 1992, p. 210.

¹⁴⁷ PHILLIPS, 2007, p. 88.

¹⁴⁸ EINAUDI, 1987, p. 32.

¹⁴⁹ ALMEIDA (2009).

ancestralmente na coerência gráfica de seus yãmîyxop, nos mîmãnãm, nas pinturas corporais, etc. Os tikmû'ûn mostram-se naturalmente dotados de uma “retórica gráfica”¹⁵⁰.

A escrita é um grafismo e já estava inventada “antes de ser posta em relação com a língua, antes de ser fonetizada”¹⁵¹. A questão que se coloca para os índios agora é a da fonetização da escrita e não a de sua invenção. Eles lidam com uma transformação do seu conceito tradicional de escrita, pela introdução nele da escrita alfabética. É só “depois de uma evolução lenta e descontínua” que a escrita “acaba por poder servir de suporte ao *som*”¹⁵². A analogia tikmû'ûn entre o kãyãmi (veios das folhas) e o kax'ãmi (escrita) talvez seja uma alegoria dessa mudança de perspectiva para a escrita indígena. Uma expressão que tradicionalmente serviu a representar vários fenômenos da experiência, principalmente os de ordem visual, atualmente se vê diante da demanda para se concentrar no aspecto sonoro da expressão, sobretudo ao ter que realizar a transcrição das falas. “A escrita não nasce do fato auditivo, não é apenas *transcrição* do falado no ato gráfico, tem origem no reconhecimento visual da marca”¹⁵³. Os maxakalis partem do kãyãmi em direção ao kax'ãmi. São levados do visual ao fonético. Sempre foram dotados do “reconhecimento visual” de suas marcas. Com a escrita alfabética aprendem o valor de transcrição do traço. O desenho passa a servir também para o “desenho da fala” (kax'ãmi).

Atualmente, ao lidar com a escrita de livros e a conseqüente fonetização da escrita, os tikmû'ûn se vêm frente a muitas das questões levantadas por McLuhan. Segundo ele, por exemplo, “só o alfabeto fonético produz uma divisão tão clara da experiência, dando-nos um olho por um ouvido e liberando o homem pré-letrado do transe tribal, da ressonância da palavra mágica e da teia do parentesco”¹⁵⁴. À medida que o contato com a escrita, que vem junto com o modo de vida do ãyuhuk, que traz também uma visão diferente do mundo, os professores tikmû'ûn experimentam novas verdades. Um dos professores tikmû'ûn certa vez me perguntou, com ar de desconfiança, se eu achava que os yãmîy eram “de verdade”, o que demonstra a relativização de uma crença até então intocada, graças à noção de pertencimento ao grupo, que poderia ser traduzida na palavra maxakali xape (parente ou amigo).

Por outro lado, ao revalorizar a palavra, o mundo cibernético, que chega aos tikmû'ûn também pelo contato com ãyuhuk, nos leva a todos, como quer McLuhan, a um mundo tribal. Este, ainda que nos leve ao abandono do “paroquialismo” de que fala McLuhan,

¹⁵⁰ DERRIDA, 2004, p. 114.

¹⁵¹ EINAUDI, 1987, p. 32.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ MCLUHAN, 1969, p. 103.

nos faz adentrar a grande aldeia global, universal e multimídia, como um yãmîyxop dos tikmû'ûn. Este poderiam assim manter a superioridade de sua cultura em termos de “extensão e sutileza de suas percepções e de sua expressão”, como, segundo McLuhan, é típico das culturas tribais. Se “as culturas tribais não podem agasalhar a possibilidade dos indivíduos ou do cidadão separado” a atualidade cibernética levaria de volta à coletividade de que os povos indígenas em geral, e os tikmû'ûn em particular, seriam naturalmente dotados.

Em que pese às questões levantadas por McLuhan com relação à palavra escrita, os tikmû'ûn encontram-se atualmente em um momento de paradoxos. Originalmente ideogramáticos, eles se vêm agora diante da demanda, cada vez maior, da escrita alfabética. “O ideograma é uma *gestalt* inclusiva, e não uma dissociação analítica dos sentidos e das funções como a escrita fonética”¹⁵⁵. As consequências de tais transformações para a coletividade tikmû'ûn só o futuro dirá. “Como intensificação e extensão da função visual, o alfabeto fonético reduz o papel dos sentidos do som, do olfato e do paladar em qualquer cultura letrada. Que isto não aconteça em culturas como a chinesa, que utiliza uma escrita não-fonética, é um fato que as capacita à manutenção de um rico celeiro de percepção inclusiva e profunda da experiência e que tende a se malbaratar nas culturas civilizadas do alfabeto fonético”¹⁵⁶. Para um povo famoso pelo canto e que pratica uma forma ritual e artística, um verdadeiro evento multimídia, que apela aos cinco sentidos do corpo, a escrita alfabética é uma questão que se coloca. O mais adequado seria que, como nas experiências feitas até agora para a criação dos livros maxakalis, é que a transcrição seja adotada como um método de escrita.

Se “a escrita chinesa dota cada ideograma de uma intuição total do ser e da razão, permitindo apenas um reduzido papel à sequência visual como marca do esforço e da organização mentais”¹⁵⁷, como quer McLuhan, os livros tikmû'ûn trazem a marca ideogrâmica. Há pouca linearidade, principalmente em *Hitupmâ'ax/Curar* (2008), por exemplo. Esse livro em particular é fragmentário, constelacional, ideogrâmico. Sua leitura não é linear. Dividido em três colunas, com as línguas maxakali e portuguesa dividindo o mesmo espaço na página, ele propõe outro tipo de leitura, que lembra mais a leitura que se faz num site na internet que um livro de textos sequenciais

A expressão indígena resiste no que ela tem de visual, icônica, ideogrâmica ou pictórica. Sempre haverá uma função gráfica na escrita, devido a sua natureza intrinsecamente

¹⁵⁵ MCLUHAN, 1969, p. 103.

¹⁵⁶ Idem, p. 103.

¹⁵⁷ Idem, p. 104.

visual. Já que a mudança parece inevitável, resta torcer para que “o acesso ao signo escrito garanta o poder sagrado de fazer perseverar a existência no rastro e de conhecer a estrutura geral do universo”¹⁵⁸.

Vale lembrar a anedota da “Lição de Escrita” contada por Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos*, em que o chefe nambiquara o imitava enquanto escrevia em seu diário. As linhas onduladas do chefe índio não correspondiam à intenção de aprender de fato a escrever (no sentido fonético). E, dizem, atendiam antes a uma finalidade de poder. Não seria uma finalidade de comunhão artística?

A escrita, ao contrário desse “espaço *vazio* de sentido para os índios iletrados, preenchido não por uma função intelectual, mas por uma função ideológica”¹⁵⁹, não seria antes um “espaço *preenchido*” (por traços, desenhos, grafismos) por uma função artística, gráfica, de design? A intenção do chefe nambiquara ao imitar Lévi-Strauss não teria sido de aproximação, comunhão artística, numa demonstração de afinidade? Como se quisesse mostrar que, apesar das diferenças, havia algo em comum entre eles. A escrita em seu aspecto visual, gráfico, artístico, icônico, teria sido um elemento de união, de interseção, a aproximar os diferentes, como uma comprovação da universalidade do ícone, que pode ser lido em qualquer parte do mundo. Foi essa característica da escrita a responsável por estabelecer um tipo de comunicação entre mentalidades tão diferentes, uma de natureza visual, outra, fonetizada. É no que tem de icônico (imagem, desenho, traço), ou de artístico, ou de uma “magia da escrita”, na expressão de Melià, que a fonetização gráfica, digamos, uniu o letrado ao iletrado. Não teria sido por uma espécie de afinidade estética, pois, que o chefe nambiquara teria imitado a escrita-desenho de Lévi-Strauss? Pois, como escreve Melià, “a escrita como curiosidade, como jogo e divertimento; a escrita pela escrita, a escrita como pintura; a escrita como competência no uso de um recurso de branco, todas essas são experiências bastante comuns para quem participou do processo de introdução da escrita em uma sociedade indígena”¹⁶⁰.

E a história se repete atualmente quando os tikmû’ûn e outros povos escrevem seus livros. Como bem observa Maria Inês de Almeida, os livros indígenas são “projetos gráficos” e é pelo que eles têm de desenho, ícone, design, assim como a escrita alfabético, que os tikmû’ûn parecem ter gosto pela sua produção. É provavelmente pelas mesmas motivações que teriam levado o chefe nambiquara a imitar o escrever de Lévi-Strauss que os índios se

¹⁵⁸ DERRIDA, 2004, p. 117.

¹⁵⁹ EINAUDI, 1987, p. 33.

¹⁶⁰ 1989, p. 10.

põem a fazer livros com os brancos. Ampliando a noção de “projeto gráfico” até o ponto em que caiba nela a fala, a voz, o canto, a escrita alfabética seria um projeto gráfico da voz. Literalmente, um “desenho da fala”, como sugere o *kax’ãmi maxakali*. A transcrição no que ela tem de desenho da fala, da voz e do canto. É importante “não estabelecer uma relação de determinação mecanicista entre o oral e o escrito” e, por outro lado, pensarmos em “outras configurações de determinações que teriam dado origem àquilo que chamamos escrita”¹⁶¹. A escrita pictográfica, por exemplo.

¹⁶¹ EINAUDI, 1987, p. 33.

Koxuk, yāmîy: a imagem, o canto

Koxuk é a palavra maxakali para “imagem”. Ao verterem a canção popular “Índia”, por exemplo, ao idioma Maxakali, para o verso “Índia, a tua imagem”, os professores tikmû’ûn escreveram: “Ûhex yã’ã koxuk”, em que ûhex é “mulher”, que vem seguida do pronome possessivo de segunda pessoa¹⁶², sendo o termo seguinte koxuk, a imagem. A palavra aparece na legenda para este desenho feito por Isael Maxakali.

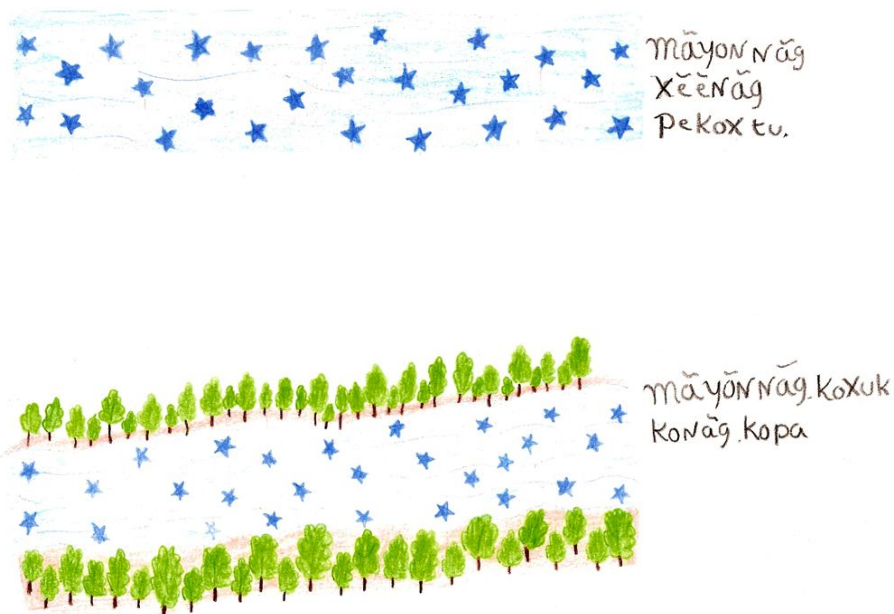


FIGURA 20: Desenho de Isael Maxakali.

Para a parte de cima da ilustração Isael escreveu: “mãyõnnãg xêênãg Pexkox tu”; ou seja, “estrelas verdadeiras no céu”. Na parte de baixo, para o desenho que representa o reflexo das estrelas na água, Isael escreveu: “mãyõnnãg koxuk konãg kopa”; literalmente, “imagem das estrelas dentro da água”. Aqui a palavra ganha uma conotação de “reflexo”, corroborado por Alvares (1986): “o retrato, a fotografia, a sombra, a imagem refletida, também são koxuk”¹⁶³.

Para Popovich (1976a), “a alma do vivo é chamada koxuk”¹⁶⁴, e cada maxakali, brasileiros de um modo geral e índios de outras tribos, tanto homens quanto mulheres, têm seu próprio koxuk. O termo parece, pois, abarcar uma idéia de reprodução ou duplo de um corpo.

¹⁶² PEREIRA, 1992, p. 36.

¹⁶³ P. 102.

¹⁶⁴ P. 20.

Nesse sentido, Alvares afirma que o *koxuk* serve também para designar o “espírito vivo”, em oposição complementar ao cadáver (*xaxxok*, “casca morta”). Ambos formariam aquilo que os *tikmû’ûn* percebem como a pessoa.

Segundo Alvares ainda, *koxuk* recebe às vezes o epíteto de “palavra verdadeira”¹⁶⁵. “O *koxuk* é a palavra. E a palavra se transformará em *yãmîy* e será eterna”¹⁶⁶. Trata-se de um dos processos de transformação que constitui a pessoa *maxakali*: o controle sobre o “fluxo da palavra”. Como quer Alvares, “este fluxo relaciona-se de um lado, com o processo de transformação do *Koxuk* em *Yãmîy* – da palavra em canto – e, de outro, com o trânsito dos próprios *Yãmîy*”¹⁶⁷. De acordo com Popovich, “somente após a morte do corpo é (o *koxuk*) chamado de *yãmîy*”¹⁶⁸. Haveria, portanto, uma analogia entre a transformação do *koxuk* (alma dos vivos) em *yãmîy* (espírito dos mortos) e a imagem (*koxuk*) em canto (*kutex*). Um *yãmîy* seria, pois, como um *koxuk* cantado: uma visão, configuração ou forma (*Gestalt*), emoldurada pelo canto:

após a morte o *koxuk* sofrerá um processo de alteração que o transformará em um *yãmîy*, distinto tanto do *koxuk* quanto do indivíduo ao qual pertenceu em vida. (...) A morte, portanto, opera uma transformação da pessoa, o *yãmîy* não pode ser considerado como um aspecto do morto ou do vivo. Ele é, essencialmente, um contrário do vivo – torna-se doravante, par cerimonial dos vivos, nos *yãmîyxop*¹⁶⁹.

Em outro momento Alvares esclarece: “o destino da palavra, do *koxuk*, *yîy xe’e*, ‘palavra verdadeira’ (epíteto que os *maxakalis* empregam para referir-se ao *koxuk*), é tornar-se canto, *yina max* (sic), ‘belas palavras’, através de um fluxo que reproduz o conhecimento – a tradição cultural.”¹⁷⁰. Esse processo de transformação, a que todos os *tikmû’ûn* estão sujeitos, é a base da produção do conhecimento e da sabedoria *maxakali*. Pois

o conhecimento pertence aos espíritos e os homens só lhe tem acesso através da realização dos *yãmîyxop*. Isto é, trazendo os *yãmîy* para cantarem e para habitarem novamente entre os vivos. É, portanto, a relação

¹⁶⁵ 1986, p. 95. A expressão é a já mencionada *yîy xe’e*, a linguagem ritual *maxakali*, que preferimos traduzir por “fala verdadeira”. Para *xe’e*, Popovich (2005, p. 77) nos dá: “verdadeiro, genuíno, legítimo”.

¹⁶⁶ Idem, p. 96.

¹⁶⁷ Idem, p. 82.

¹⁶⁸ 1976a, p. 20.

¹⁶⁹ 1986, p. 96.

¹⁷⁰ Idem, p. 180.

entre os espíritos e almas e os humanos que permite a atualização do conhecimento¹⁷¹.

Um desdobramento do sentido de *koxuk* é dado em *Hitupmã'ax* (2008) na seção dedicada às narrativas que falam sobre os *yãmîys* que são importantes nos rituais de cura. Os professores-escritores a intitularam de “*Ûkoxuk xop*”¹⁷², traduzido por “Espíritos”. Pode-se inferir daí o sentido de “figuras”, mais abrangente, que inclui acepção histórica e religiosa, como o dado pela palavra “vulto” para nós. Os “*koxuk xop*” de *Kokexkata* (lobo guará), *Mãtãnãg* (a “encantada”) e do *Xûnîm* (morcego), presentes nessa parte do livro, seriam as grandes “figuras” no que se refere à cura *maxakali* (assunto principal da obra em questão). São figuras marcantes, tradicionais, exemplares e modelares para o povo *tikmû'ûm*. Enfim, são importantes. “Personagens principais” ou “protagonistas” (para usarmos termos tradicionais, e muitas vezes desconstruídos, de nossa teoria literária) perpassam também o significado da palavra. A importância dos caracteres ou figuras presentes nessas histórias é muito grande. Daí a ênfase ter sido sobre essas “figuras”.

Nimuendaju (1958) dá para a palavra *yãmîy* (porém grafada numa variante, *nyami*) o seguinte significado: “almas dos mortos”¹⁷³. *Popovich* (1976a) mais tarde reafirma tal acepção, escrevendo que a palavra *yãmîyxop* deriva de *yãmîy*, e esta significa “*souls of the dead*”¹⁷⁴. No entanto, se há termos para distinguir os formantes da pessoa viva – *yîn* (corpo) e *koxuk* (alma) – para o *yãmîy*, até onde sei, não há. O *yãmîy* é tão somente ele mesmo e seu duplo, ele mesmo e sua imagem. Como diria *Drummond*: “Uma coisa são sempre duas: a coisa mesma e a imagem dela”.

Pode-se dizer que o *yãmîy* é fruto da metamorfose do *koxuk*, após a morte. A transformação da alma em espírito. É ele, então, uma espécie de re-corporificação ou re-composição, enquanto o corpo antigo, humano, se decompõe. O contrário dessa transformação em *yãmîy* (o destino normal almejado por todo *maxakali*) é a destruição efetiva do corpo, que normalmente é motivada pela não observância dos preceitos culturais e religiosos, principalmente os resguardos. É quando o corpo morto se torna *Inmõxã*. A imagem deste se confunde com o próprio cadáver em decomposição. O ideal *tikmû'ûn* após a morte é virar canto, ser um poema, um *yãmîy*. O contrário disso é tornar-se *Inmõxã*, aquilo que

¹⁷¹ ALVARES, 1986, p. 97.

¹⁷² MAXAKALI, 2008, p. 21.

¹⁷³ P. 59.

¹⁷⁴ P. 02.

nenhum maxakali deseja como destino post-mortem¹⁷⁵. O yãmîy pode ser tido como uma preservação do corpo, transformado agora em âmbito transcendente. Traduzi-lo apenas como “espírito” é refazer um platonismo desnecessário.

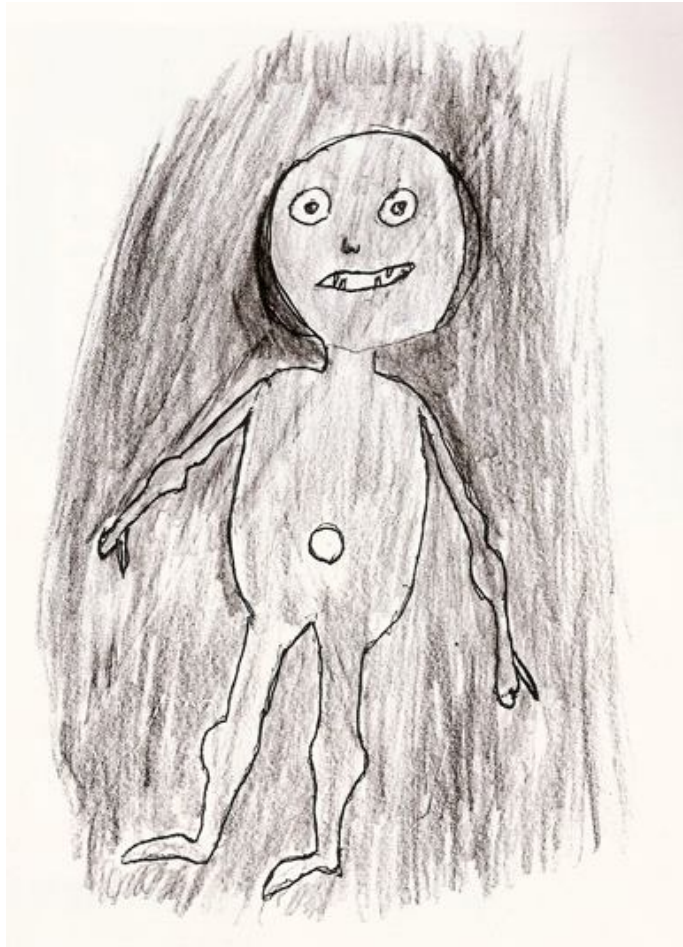


FIGURA 21: Desenho representando Ìnmôxã para o livro *Hitupmã'ax* (2008), p. 157.

Transformar-se em yãmîy-canto é uma forma de preservação do corpo, metamorfoseado em canto. O canto-yãmîy preserva o koxuk de um morto como uma imagem ideal, enquanto o corpo inevitavelmente se desfaz. É essa imagem que se canta em forma de yãmîy-canto. É por essa imagem ideal (uma forma) que o morto será lembrado e cantado. “Espírito”, portanto, talvez não seja mesmo uma boa tradução para o termo yãmîy. Ou é, no

¹⁷⁵ A imagem que os maxakali fazem do Inmôxã é a de um ser com corpo todo coberto de pelo, dentes enormes e ameaçadores, garras em forma de lâminas no lugar das mãos. Sua pele é dura e intransponível aos arcos e flechas. Os únicos pontos vulneráveis do corpo de Inmôxã são seus orifícios: olhos, boca, umbigo e ânus.

mínimo, insuficiente. O yãmîy é um artifício para tornar o invisível visível. O yãmîy me parece muito mais uma corporificação do koxuk. Ou uma recorporificação. Uma transformação. Como escreve Álvares, “a morte não é um fim, mas um processo de transformação”¹⁷⁶. Produto de uma metamorfose por que passa a alma (koxuk) do morto, yãmîy é espírito, mas também corpo. Transformação do corpo-imagem em corpo-canto. Mais adequado talvez seria usar o termo “espírito-corpo”, como o faz Rafael Fares¹⁷⁷ em seu posfácio a *Hitupmã’ax*.

Talvez se possa decompor yãmîy em yã (que denota uma “afirmação enfática”)¹⁷⁸ e mîy (fazer). Yã está, por exemplo, no pronome de afirmação yãmûn, cuja expressão tradutória dada por Popovich seria: “É isso mesmo”¹⁷⁹. Talvez seja o yã-mîy um “fazer enfático”, como uma figuração do “gesto enfático” do ritual, “a luta para encontrar uma eficácia do gesto, desfazer o signo para encontrar a ação; Artaud classificava-o como uma ‘sobrevivência instintiva de uma magia’”¹⁸⁰. Nessa perspectiva, yãmîys seriam “personalidades nítidas, interagindo num espaço dramático”¹⁸¹.

Fruto dessa transformação intensa de koxuk em yãmîy é que se estabelece uma “relação vertical que tece toda a trama das relações horizontais entre os viventes”¹⁸², no que parece se constituir uma imensa rede intertextual curiosamente agregando todos os cinco princípios reconhecidos ao hipertexto por Pierre Lévy (1993): metamorfose, heterogeneidade, multiplicidade, exterioridade, topologia e mobilidade dos centros.

Ou seja, esse “mundo de significação” ou hipertexto dos yãmîy, além de promover a metamorfose do koxuk em yãmîy, está ele mesmo em constante transformação, sendo renovado insistentemente, até pelo fluxo de nascimento e morte dos humanos (tihik) e pela própria dinâmica social que a relação entre viventes e yãmîys estabelece. Como escreve Lévy, “sua extensão, sua composição e seu desenho estão permanentemente em jogo para os atores envolvidos, sejam eles humanos, palavras, imagens, traços de imagens ou de contexto, objetos técnicos, componentes destes objetos, etc.”¹⁸³.

A heterogeneidade do yãmîy também inclui, como elementos de memória, imagens, sons, palavras, sensações e experiências, em conexões lógicas, mas também afetivas.

¹⁷⁶ 1986, p. 77.

¹⁷⁷ MAXAKALI, 2008, p. 255.

¹⁷⁸ POPOVICH, 2005, p. 85.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ EINAUDI, 1987, p. 27.

¹⁸¹ PAGLIA, 1992, p. 77.

¹⁸² ALVARES, 1986, p. 97.

¹⁸³ P. 25.

Igualmente, “as mensagens serão multimídias, multimodais, analógicas, digitais, etc.”¹⁸⁴. Pessoas, grupos, artefatos, forças naturais, entre outros, atuam nesse sistema.

Também de um modo “fractal” se organiza o hipertexto do yãmîy maxakali, como veremos mais detalhadamente ao longo deste trabalho. Talvez como reflexo, visto que, já em sua organização social, os maxakalis apresentam uma estrutura sem centro, em que “qualquer nó ou conexão pode revelar-se como sendo composto por toda uma rede”¹⁸⁵. Popovich (1980), em dissertação sobre a organização social maxakali escreve que “é interessante notar que, durante os vinte anos que tivemos contato com esse povo, não conseguimos descobrir a palavra para ‘chefe’”¹⁸⁶.

Com relação à exterioridade, escreve Lévy, a “adição de novos elementos, conexões com outras redes” são pressupostos da “rede sociotécnica”¹⁸⁷. A trama mencionada por Alvares (1986) a respeito do yãmîy, também incorpora constantemente elementos novos (vide a presença de cantos – e a conseqüente “yãmîyzação” – de objetos exógenos à cultura tradicional maxakali, como o helicóptero, a sanfona ou o uniforme do time de futebol).

Quanto à topologia, pode-se imaginar o yãmîy como o hipertexto em que “tudo funciona por proximidade, por vizinhança”,¹⁸⁸ em que tudo o que acontece deve fazer uso da rede. Realmente o yãmîy é determinante para toda a dinâmica de significações dentro do espaço social maxakali.

Por fim, “a rede não tem centro, ou melhor, possui permanentemente diversos centros”¹⁸⁹ é um postulado válido para o tipo de rizoma em que se configura o complexo universo composto pelas várias “paisagens de sentido” do hipertexto yãmîy.

Em suma, ter a “fala verdadeira” (yîy xe’e) transformada em canto-yãmîy é a obra de uma vida para os maxakalis. Como o “morrer e deixar uma obra”. Quando morre, o maxakali deve virar ele mesmo um yãmîy e assim continuar participando dos yãmîyxop. Esta é sua herança cultural: recida e repassada aos filhos. É sua tradição. De certa forma é como a formação de um cânone. O valor deste cânone, porém, não são os nomes, mas o estado alcançado, a transformação, a metamorfose: a pessoa torna-se canto, ou encanta-se. Nas palavras de Guimarães Rosa, “as pessoas não morrem, ficam encantadas”. Este cânone não se compõe de nomes de autores, mas de obras em si, fazendo-nos pensar na possibilidade

¹⁸⁴ LÉVY, 1993, p. 25.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ Idem, p. 22.

¹⁸⁷ Idem, p. 26.

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ Ibidem.

levantada por Foucault de “uma cultura em que os discursos circulassem e fossem aceitos sem que a função autor jamais aparecesse”¹⁹⁰.

¹⁹⁰ 2001, p. 287.

A poesia performática do yãmîyxop

Se o termo “poesia” deriva do grego *poiesis*, cujo significado original é o verbo “fazer”, a palavra yãmîy em maxakali incorpora a raiz do verbo mîy, que também é “fazer”. Não poderia ser de outro modo, uma vez que, para o maxakali, tudo provêm dos espíritos (yãmîys), que trazem todo o conhecimento sobre os mundos e o sobrenatural quando interagem com os humanos nos rituais.

Yãmîy é poesia no estilo da melhor performance. Um yãmîyxop é um espetáculo que apela aos cinco sentidos. Nos rituais nas aldeias, canto, dança, poesia e teatro são indissociáveis. No aspecto visual, o figurino também não é menos importante. Cada yãmîy tem sua indumentária, suas cores e formas de pintura, que enfeitam o corpo daqueles que encenam. Ouve-se, canta-se, vê-se, respira-se, tateia-se e degusta-se com intensidade num yãmîyxop.

O tato acontece no contato físico entre os participantes. Há momentos na dança em que se formam grandes círculos em que todos giram abraçados. O paladar também é aguçado, pois faz parte dos rituais a ingestão de bebida (principalmente café e cachaça – sabe-se que tradicionalmente os maxakalis ingeriam certo chá que caiu em desuso ao longo do tempo e foi substituído pelas bebidas mencionadas) e comida. O alimento costuma ser servido em caprichados pratos com xuinãg (arroz), às vezes pÿyôg (feijão), xokkakak (frango) ou carne de xapup (porco) ou mûnûy (boi) e mākãhãm (macarrão). Se houver, também kômîy (batata), kohot (mandioca) e paxok (milho). A comida é uma oferenda aos yãmîys, que se satisfazem comendo vorazmente dentro da kuxex, a “casa de religião”.

O olfato nas aldeias é estimulado pelo cheiro do mato, da terra, do corpo e da fumaça, principalmente. Há muita fumaça (kohok) impregnando os objetos e as pessoas, uma vez que, recolhidos ao lar, os maxakalis acendem fogueiras praticamente dentro de casa, o que acaba por defumar a tudo e a todos (é característico o cheirinho de fumaça dos objetos maxakalis, seu artesanato principalmente). Também se fuma muito cigarro durante os yãmîyxops. A fumaça é sagrada para os maxakalis. É considerada alimento dos espíritos. Por isso se fuma bastante, tanto nos rituais, quanto no dia-a-dia. Fuma-se tanto o kohokmûnîy, “cigarro preto”, que é o cigarro não industrializado, de palha ou enrolado em papel, quanto o kohokponnok, “cigarro branco”, industrializado. Kohok é “fumaça”, e metonimicamente, “cigarro”. Mûnîy é “preto”, e ponnok, “branco”.

A poesia yãmîy, com todo seu aparato performático, apelando aos cinco sentidos do corpo, propicia um verdadeiro e visceral desregramento de todos os sentidos. Nas

publicações procura-se preservar tal estatuto. O *Livro de cantos rituais maxakali* (2004), por exemplo, além da tradução dos yãmîys, traz encartado um CD, gravado nas aldeias de Pradinho e Água Boa, contendo três yãmîys cantados pelos índios.

“A qualidade estética nada tem a ver com a fugacidade ou a eternidade do objeto estético”, escreve Haroldo de Campos¹⁹¹. Paradoxalmente, talvez seja a fugacidade das coisas que lhes garante a sua eternidade. Um yãmîyxop maxakali, por exemplo, é a própria imagem da fugacidade. Nas aldeias, nesses momentos, se dá para nós um teatro. Homens se tornam “espírito” na kuxex, mulheres preparam a comida a ser presenteada aos parentes yãmîy, kaxxop (crianças) esperam ansiosas para ver as koxukxop (figuras) estranhas vindas do hãmnõgnõy que tomarão o hãpxep (o “terreiro de religião”) para dançar (hãmyã), brincar (kute'ex) e comer (mãhã). Tikmû'ûn te hãpxep tu' hãmyã, diria um tihik. Ou: “nós humanos dançamos no pátio da aldeia”. Ûkputup xûy, diriam, vorazes: “queremos comer”. Numa tradução literal: “o desejo me dói”, ou “a vontade me sofre”. Putup é também o verbo para o “querer”, o “desejar”. Querer algo é desde sempre querer comê-lo. E xûy é “sofrer” ou “doer”, como na frase ûkputox xûy, ou “minha cabeça dói”. Depois tudo se desfaz, deixando apenas alguns vestígios: um mîmãñãm todo pintado, corpos pintados, cantos a ressoar na memória recente dos participantes, alguma comida e a satisfação por ter revisto os parentes mais distantes e ter cantado com eles.

¹⁹¹ 1977, p. 16.

A reprodutibilidade técnica tikmû'ûn

Um mîmânâm é produto de técnicas de reprodutibilidade¹⁹². O chamado “pau de religião”, expressão que já se sedimentou como tradução para o termo, tanto entre os tikmû'ûn quanto entre os ãyuhuk, com seus desenhos de yâmîy, geralmente enquadrados por grafismos, principalmente nas cores vermelho e preto (obtidos do urucum e do carvão, ou de tintas industrializadas) serve como uma espécie de “partitura” para os cantores. Observando os desenhos feitos ao longo da tora de madeira, todos sabem que cantos devem ser acessados no banco de dados (a memória tradicional) e presenteados aos yâmîys em visita à aldeia¹⁹³ durante o yâmîyxop.



FIGURA 22: Mîmânâm ou “pau de religião” do Xûnîm (morcego) com série de yâmîys que participam de seu ritual (yâmîyxop).

¹⁹² Toda ação humana visando transformar qualquer matéria é provida de técnica. Esta é, como nos dá o Aurélio, uma “maneira, jeito ou habilidade especial de executar ou falzer algo”. Um artesanato demanda uma técnica para ser feito. Qualquer objeto em que se reconheça a ação humana sobre ele sofreu uma manipulação técnica. Sendo assim, as coisas reproduzidas corporalmente (manualmente, vocalmente, coreograficamente, etc.) também, e talvez principalmente, são feitas utilizando-se uma técnica. Portanto, ampliamos aqui o conceito de técnica para além da noção industrial que lhe dá Benjamin.

¹⁹³ Como uma antena parabólica, o mîmânâm é o aparelho pelo qual os tikmû'ûn recebem as vibrações do hâmnõgnôy, a “terra-limite” dos yâmîy. É descendo pelo mîmânâm que os yâmîys chegam ao hâpxep, o “terreiro de religião”, em frente à kuxex, a “casa de religião”. Nessas transmissões, audiovisuais, os tikmû'ûn recebem imagens e sons (dentre outros tipos de signos) enviados pelos yâmîys. Recebem e enviam. Um yâmîyxop é dialógico. Corpos em movimento comunicam: canto (kutex), fala (yîy), pintura (koxuk), tudo é gancho ou motivo para reaccessar o virtual, mantendo a conexão com a rede de significações do imaginário tikmû'ûn: sua filosofia, sua religião, sua moral, sua memória, seus personagens, suas figuras, suas *Gestalt*, seus mitemas, suas configurações, suas formas, que, perpassando seus cantos e histórias, fazem com que toda a comunidade comungue de uma mesma semiose. Quem participa do yâmîyxop vê e ouve, ao vivo, os mōnâyxop (os “antigos”). Zezinho Maxakali certa vez me disse: “televisão nossa é história”, dando a entender que o lugar ocupado pela contação de histórias entre os tikmû'ûn é semelhante àquele ocupado pela TV na sociedade dos ãyuhuk.

Assim como o mîmânâm, um canto yâmîy, uma pintura corporal, as indumentárias usadas pelos participantes do ritual, feitas de folhas ou plantas ou camisetas de malha amarradas na cintura ou na cabeça, ou qualquer outro objeto usado na verdadeira direção de arte que exige um ritual da natureza de um yâmîyxop, são igualmente fruto de várias técnicas de reprodução. A comida, também uma elaboração que busca atender às expectativas de determinado yâmîy (a comida de um yâmîy nem sempre agrada a outro, cada um tendo suas preferências por determinados quitutes), é fruto de uma técnica que combina elementos. Todos os elementos confeccionados para a realização de um yâmîyxop são cópias de uma imagem mental que toda a comunidade tem deles, e tendo nos pajés seus especialistas. Sendo refeitos, são copiados dessa imagem mental. Cada participante vai reproduzir esses elementos, de acordo com o momento, a seu modo, mas não deixa de ser uma reprodução. Como diz Benjamin: “Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens”¹⁹⁴.

As reproduções maxakalis teriam algumas semelhanças com as cópias industriais de que trata Walter Benjamin em seu famoso artigo. Podem, igualmente, se caracterizar, por exemplo, pelo provisório, pelo fugidio, sendo dotada da “provisoriedade do estético”, que segundo Haroldo de Campos, em seu “A arte no horizonte do provável” (1977), caracteriza de um modo geral, a arte na contemporaneidade. Esta, que deve do mesmo modo ser sempre confrontada com a “experiência”, comunga também de uma “poética do precário”, de uma “poética da brevidade”, de uma “poética do aleatório”, e ainda da “visualidade”, “concisão” e do “fragmento”, sendo ainda, em sua essência, uma “poética da tradução”. Na arte tikmû’ûn presente num yâmîyxop testemunhamos todas essas características.

A diferença entre a arte reproduzida maquinalmente pela indústria, como observada por Benjamin, e a arte indígena tradicional como a tikmû’ûn, é que, no segundo caso, a “máquina” reprodutora é o próprio corpo humano. Sendo a ausência dos meios de comunicação industriais como extensões do corpo, em sentido McLuhaniano, uma das características mais marcantes das sociedades tradicionais, as funções exercidas por esses meios, no caso indígena tradicional, são desempenhadas pelo corpo mesmo. Sendo assim, as reproduções indígenas tradicionais são, por outro lado, ainda que cópias, originais e autênticas, uma vez que reproduzidas artesanalmente pelas mãos humanas. Trata-se de mais

¹⁹⁴ P. 166.

um paradoxo com que os índios nos presenteiam. E um paradoxo pode ser um bom começo para se desfazerem certas certezas.

Mas, se para o teórico de Frankfurt, seria a técnica industrial, com sua reprodutibilidade exacerbada, a responsável pela perda da aura artística; tendo em foco a arte indígena, pode-se deixar levar a pensar, que, na verdade, essa perda pode estar em outro lugar. As artes indígenas tradicionais, frutos também de várias técnicas, parecem não ter aura, mas força espiritual. Entre os maxakalisa ao menos, talvez fosse mais legítimo buscar as origens da força da imagem reproduzida na afetividade, ao invés de na ausência de reprodutibilidade.

Assim, o culto à imagem só faz sentido quando, por um período, o objeto está envolto pelo evento ritualístico. Fora do tempo e espaço rituais, o mesmo objeto perde o valor de culto. Ganha talvez um valor mais utilitário, como quando, por exemplo, um mîmânâm enfim, passados os festejos do yâmîyxop, virar mera madeira para fogueiras¹⁹⁵. Assim também um livro maxakali pode ser achado ao chão, amassado, rasgado e sujo de terra, em meio ao alvoroço de uma aldeia, como já testemunhado por mim, como um pedaço de pau ou qualquer outro resto orgânico outrora usado como objeto sagrado nos rituais. A aura se foi, talvez com os espíritos que visitaram a aldeia. Quem sabe não é isso que os yâmîys vêm buscar: as auras, para levar com eles ao hâmnõgnõy. Os yâmîys seriam os koxuk com aura: imagens, figura, transformadas em “obras de arte”. Não é a aura o espírito de um objeto? Sem ela, os objetos são coisas mortas. Sem o yâmîy o koxuk não vive. Ele morre, como Inmõxã. E Inmõxã é o feio, e o mau (kummuk), antítese de max, o bom e belo para os tikmû'ûn¹⁹⁶. E o yâmîy, como afirma Myriam (1986, p. 180) são as “belas palavras”, ou a “fala bela” (yîy xe'e).

Não é ela o koxuk maxakali? Os yâmîys raptam esses koxuk para transformá-los num seu igual: um yâmîy. Os humanos devotos são seus agentes ou instrumentos. Os yâmîys, entidades etéreas que compõem a vasta mitologia, que serve de pano de fundo a tudo referente ao modo dos maxakalis, agem através das mentes e mãos dos humanos. Eles promovem a metamorfose do koxuk em novo yâmîy. Para isso necessitam das habilidades humanas, suas

¹⁹⁵ É comum que a tora de madeira pintada, preparada como um mîmânâm, antes objeto sagrado num ritual, sirva de lenha para fogueira, terminado o yâmîyxop.

¹⁹⁶ O yâmîy é uma poética, e uma semiose. Fonte inesgotável de motivos, de formas, para a arte tikmû'ûn. Essas formas são várias. A literatura é um dos campos habitados por algumas dessas formas. Literariamente os cantos-yâmîy são poemas, assim como para os dispositivos de fixação de imagens possa se comparar a uma fotografia, ou um desenho. Eles são instantâneos de um imaginário, são virtualidades tornadas palpáveis, visíveis, concretas. O equivalente do cinematógrafo talvez seja um yâmîyxop ao vivo: as imagens se movimentam, os corpos se transformam. Mais significativo do que o que se registra é provavelmente o como se registra, diria Marx.

técnicas: o canto, a pintura, a preparação de alimentos, o movimento dos corpos, enfim, tudo que afeta os cinco sentidos do corpo.

Mas claro que tudo depende. O culto é também bastante pessoal. Cada pessoa pode cultivar mais ou menos alguma coisa, não necessariamente no mesmo grau que outros. Há pessoas mais crentes ou devotadas, outras menos. Mas não é o culto o que mais interessa aqui, mas o modo como as imagens envolvidas nele podem ser (re)produzidas. Se, como escreve Benjamin, “a esfera da autenticidade, como um todo, escapou à reprodutibilidade técnica”¹⁹⁷, então devemos considerar os meios pelos quais a arte indígena tradicional é reproduzida como técnicas de reprodução (ou “reprodutibilidade técnica”, para usarmos seus termos): a voz, a pintura (corporal ou de objetos), a confecção de indumentárias, as coreografias, o preparo de alimentos, etc. Estes sempre foram os meios disponíveis para a reprodução e consequente difusão de suas obras. Devem ser considerados meios de reprodutibilidade. É a máquina-corpo desempenhando suas funções de reprodutibilidade (dizer “reprodução” pode significar outra coisa...): a (re)produção de imagens (em analogia com a fotografia ou o vídeo), a reprodução da palavra (em analogia com a escrita ou a gravação de áudio), a reprodução de movimentos corporais, de indumentárias, de atitudes, enfim, de rituais. Trata-se da reprodução de grafias.

Se houve um desenvolvimento dos meios de reprodução, desde a antiguidade, manual, passando, no caso da imagem, pela xilogravura, estampa em chapa de cobre, água-forte, litografia, até chegar à fotografia e ao filme (para citarmos os exemplos de Benjamin), os índios, saltando algumas etapas, chegam agora, direto da fase manual, ao digital. Gravadores, máquinas fotográficas e filmadoras, mp3, ipods e computadores, comuns nas aldeias, são uma comprovação. E nada disso destrói a força do yãmîy. Pelo contrário, vem lhes servindo de novos meios, novos territórios: quem sabe o cyberspaço não é mais democrático, já que na realidade o espaço é cada vez mais exíguo.

Os livros estão neste contexto. Adaptar os seus desenhos, tradicionalmente feitos sobre madeira e pele humana, ao papel, é simples. Daí, criar o projeto gráfico de um livro é uma questão de escala. Consequência natural. Os índios não demonstram passar por grandes complicações nesse processo. Nós, não-índios, que devotamos exagerado culto ao objeto livro, é que achamos extraordinário criar um. Mas, como diria Fernando Pessoa, “livros são papel pintado com tinta”¹⁹⁸. Papel, madeira, corpo, pouco parece importar para os tikmû’ûn a diferença dos suportes. Ainda mais se pensarmos que, de madeira pintada para papel pintado,

¹⁹⁷ P. 167.

¹⁹⁸ No poema “Liberdade”.

a diferença é apenas um processo de transformação de uma matéria-prima em produto final. Para o tato treinado dos índios com a madeira, o papel pode ter algo de familiar.

Um livro, assim como uma fotografia ou um filme, pode ser tido em conta, na mentalidade indígena, como um artesanato moderno, com a singularidade de ser levado pelos “brancos” para ser reproduzido maquinalmente aos milhares, mas que não deixa de ser, como qualquer outro artesanato produzido por eles, feito para ser, ou ofertado ritualmente, ou presenteado a alguém, ou trocado ou vendido aos “brancos”. São tão somente novos produtos, fruto da disponibilidade de materiais até então indisponíveis a eles, mas que, agora, por contingências variáveis, se tornam tão alcançáveis quanto a madeira de uma árvore, ou suas folhas, os frutos do urucum, o barro, a argila, o carvão. Já testemunhei o uso de pincel atômico, corretor líquido, batom e até estêncil, usados como tinta para pintar o rosto entre os maxakalis. Garrafas pet se tornam objetos sagrados quando, em ritual, transformam-se em recipientes para o líquido que pode variar de suco de groselha a refrigerante, a ser ofertado aos yãmîy.

A dicotomia apresentada por Benjamin então, quanto ao autêntico preservar “toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação”¹⁹⁹, só faria algum sentido para uma mentalidade tradicionalmente ocidental talvez. No caso indígena, e tikmû’ûn especificamente, isso não se aplica. Tudo é signo para a produção de sentido. Qualquer objeto é potencialmente dotado de espiritualidade. Ainda que tradicionalmente manual, não há, neste caso, original e cópia, pureza ou contaminação cultural. Toda cópia pode ser original, dependendo da intenção e da função que se dá ao objeto. Não é isso que acontece com obras de arte modernas ou pós-modernas, como nos *ready-made* de Marcel Duchamp, por exemplo?

Benjamin faz a diferenciação entre imagem e reprodução. Na imagem, escreve ele, “a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade”²⁰⁰. Tomando a imagem, no caso maxakali, o koxuk, enquanto aquela idéia (imagem mental), durável, uma vez que perdura, de geração a geração através dos mais variados recursos, vemos que ela gera sim a reprodução, de fato, transitória e repetitiva. Um mîmãnãm, com seus desenhos, por exemplo, são repetidos, sendo refeitos, toda vez que se realiza um yãmîyxop, e deixam de existir como objeto artístico-sagrado específico quando, passado o ritual, é esquecido em meio ao terreiro da aldeia, podendo vir a ganhar outra função, completamente diferente da ritualística ou artística (como esteio para construir

¹⁹⁹ 1994, p. 168.

²⁰⁰ Idem, p. 170.

uma casa, por exemplo). Mais uma vez, chamamos a atenção apenas para o fato de que a reprodução de imagens não é privilégio exclusivo da sociedade industrial. Se o *koxuk* é uma imagem, o *yãmîy* é sua reprodução. Este, passando por vários processos, transforma-se, após a morte, torna-se canto, dança, alimento, etc., através de várias técnicas: torna-se arte. Torna-se forma, torna-se imagem, suplemento, nos termos de Derrida (2004): técnica.

O *koxuk* é um signo, uma forma que tem sua existência na mente. Sua materialização, seus vários significantes, vão depender da matéria ou suporte empregado: voz (canto, texto), ou tinta (desenho, pintura), ou movimentos (dança, coreografias), ou alimento, ou outro elemento qualquer que a referencie e, no caso do espírito, o reverencie. O *yãmîy* seria a designação desse *koxuk* depois de ter sido ele processado pela máquina semiótica *maxakali*. Cantando, dançando, desenhando ou cozinhando, os *tikmû'ûn* realizam a semiiose, verdadeira metamorfose, que transforma o *koxuk* em *yãmîy* num *yãmîyxop*. Um *yãmîy*-canto ou um *yãmîy*-desenho, etc., é, pois uma obra, e tem sua reprodução. Cantada, quando todos na aldeia cantam repetindo aquele canto que se apresenta. Pintada, quando, imitando as formas e cores de que determinado espírito faz uso, os participantes do ritual se enfeitam. Dançada, quando os participantes dançam como os espíritos. Por aí vai. “Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível”, diz Benjamin²⁰¹.

Um *yãmîy* é um *koxuk* reproduzido, de preferência para fins rituais. “A produção artística começa com imagens a serviço da magia”, diz Benjamin²⁰². As imagens arquetípicas dos espíritos *maxakalis* são produzidas e reproduzidas em vários meios e contribuem, assim, para sua perpetuação e difusão. Produção se confunde com reprodução neste contexto.

Os pajés ensinam sobre os espíritos. São eles que descrevem as suas imagens, como eles são, como aparentam, suas cores, formas, voz, hábitos e alimentos, dança e movimentos. São os pajés que fazem as primeiras traduções dessas imagens. Depois, popularizadas, essas imagens podem ser reproduzidas por qualquer um: repetindo os cantos ensinados pelos pajés, reproduzindo desenhos, danças, fazendo livros, filmes, fotografias, etc. Viveiros de Castro chama a atenção para o fato de os cantos de pajelança se tornarem “sucessos populares” nas aldeias²⁰³. “O *xamã* é como um rádio”, diz ele²⁰⁴. O pajé é um veículo. O corpo-sujeito da voz nos cantos é outro. São animais, plantas e outros seres da natureza.

²⁰¹ 1994, p. 166.

²⁰² *Idem*, p. 173.

²⁰³ CASTRO, 1986, p. 41.

²⁰⁴ *Idem*, p. 543.

Os objetos de culto são sagrados. Daí alguns índios (e alguns antropólogos) verem com pudor sua divulgação. Mas, acho que, com base no que diz Viveiros de Castro sobre os Araweté e com base no que diz Benjamin sobre o aqui e agora, que faz da arte, e também do ritual, um evento único, relativo ao local e ao tempo em que ela se encontra, colocar tais acervos em livros, filmes e fotos, para que qualquer os veja, é característico do momento atual desses povos. Negar isso a eles é também subestima-los. Nem tudo vai parar nos livros e filmes indígenas. Eles filtram. Um monte de coisas não passa por suas peneiras.

Sueli Maxakali conta que os pajés não gostam que certos rituais sejam fotografados ou filmados. Nem que se tirem fotografias muito próximas dos rostos dos homens que encenam um yãmîyxop vestidos de yãmîy. Para que se preservem alguns segredos. “À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas”²⁰⁵, diz Benjamin. Parece que é o que acontece com as obras tikmû’ûn atualmente, no contexto das produções voltadas para a circulação fora das aldeias, distantes do uso ritual tradicional. Certas obras, no entanto, nunca serão expostas. “Certas estátuas divinas”, escreve Benjamin, “somente são acessíveis ao sumo sacerdote”²⁰⁶. Certas manifestações midiáticas dos yãmîy, os corpos-espíritos de koxuk, provavelmente nunca irão parar em páginas de livros ou em filmes e fotos. Trata-se de uma estratégia de preservação. Imagino que em certas situações, frente à invasão dos aparelhos tecnológicos de registro, como máquinas fotográficas e filmadoras, alguns pajés se sintam como aqueles verdadeiros artistas que, tornando-se famosos, passam a ser tratados como celebridades, e têm sua intimidade invadida por curiosos fúteis, que perdem seu interesse no assunto registrado, tão logo conseguem divulgá-lo. Seriam estes paparazzi etnográficos.

A “exponibilidade” da obra, de que fala Benjamin, recebeu, no caso maxakali, uma contribuição dos novos meios técnicos advindos do contato com os “brancos”. O filme, o livro, a fotografia e outros, aumentaram sem dúvida o montante de exposição da cultura tikmû’ûn. “A exponibilidade de uma obra de arte cresceu em (...) escala, com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica...”²⁰⁷. De fato, hoje em dia, muito mais pessoas conhecem os maxakalis e sua cultura.

Como diz Benjamin: “na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só

²⁰⁵ 1994, p. 173.

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ Ibidem.

mais tarde como obra de arte”²⁰⁸. Livros, filmes e fotografias têm sua função mais artística que ritual, é certo. Ao menos no sentido religioso que a palavra “ritual” denota. A leitura de um livro ou jornal, uma sessão de cinema e a fruição de uma fotografia, no entanto, são todas situações que têm, em certo grau, um caráter ritualístico. Daí poder haver, em certo sentido, uma concorrência entre estas mídias e aquelas mais tradicionais, de matriz oral, no âmbito das aldeias. Alguns professores indígenas, mais dados a produzir livros e filmes, às vezes não são tidos em boa consideração pelos mais velhos, os pajés. O pajé é um artista, um moralista e um político. Ele tem o dom da visão associado ao dom da palavra. Ele canta e comanda o espetáculo. Todos o respeitam e reverenciam. Ele é uma espécie de celebridade, sem o sentido pejorativo que o termo adquiriu atualmente. É célebre por seus dotes e habilidades. É alguém de talento excepcional, reconhecido pelas coisas extraordinárias de que é capaz. Tradicionalmente o pajé é um mestre de cerimônias, alguém dotado de uma capacidade multimidiática, apto a coordenar a utilização das várias linguagens envolvidas na manutenção do arcabouço mitológico de sua tradição. Vale lembrar a fala de pajés xavantes e kayapós ao sociólogo Garcia dos Santos, um estudioso da tecnologia e curioso sobre o modo como os povos ameríndios lidam com o virtual: “nós é que inventamos toda essa tecnologia que vocês têm, só que não nos interessamos em desenvolvê-la”²⁰⁹.

²⁰⁸ Ibidem.

²⁰⁹ Apud CESARINO, 2008, p. 443.

Canto yãmîy – o Dichtung maxakali

Se “a repetição é uma das características fundamentais do rito”²¹⁰, os yãmîys são fórmulas. São repetidos, como gestos. O canto em si é palavra em forma de gesto. “O valor dos elementos verbais que o compõem não é tanto o do significado como o da repetição: a fórmula faz-se gesto”²¹¹. Suas repetições, inclusive internas (os chamados paralelismos inclusive, visuais ou sonoros) são gestos de linguagem. Uma repetição de motivação sonora ou visual. Reafirmações. Yãmîy são fórmulas rituais e poéticas.

A leitura de um poema num livro tem seu ritual específico. A visão de um poema em um filme tem seu ritual específico. A leitura em si é ritualística. Exige certa concentração. Pede certo foco para a atenção. Podemos pensar que ouvir é ler com os ouvidos. E ler é ouvir com os olhos. Em ambos os casos é necessário que haja o mínimo de identificação entre emissor e receptor. Para que se dê uma cumplicidade. Não há ritual sem cumplicidade entre seus participantes. Assim como nada acontece se o leitor não tem o mínimo de afinidade com o emissor de uma mensagem, de qualquer tipo.

Segundo Lévi-Strauss, “o ritual condensa sob forma concreta e unitária os processos que, de outro modo, teriam sido discursivos”²¹². O yãmîy é uma dessas condensações. Em especial na acepção do termo em alemão (Dichtung), que é o mesmo para “poesia”. Condensação-poesia, o yãmîy é concreto e unitário. Tem, por outro lado, paradoxalmente, um caráter fragmentário. Ele é um flash. Uma cena fulgor, nos dizeres da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol. Ou uma fanopeia, nos dizeres de Pound. Ele compartilha, como a fotografia, do poder de acessar a memória na sua forma narrativa. A partir do congelamento ou condensação²¹³. A discursividade não é da natureza do yãmîy. A poesia, sim. O yãmîy é um fragmento luminoso conectado a um universo de significados: narrativas, moral, mitologia, filosofia, religião, psicologia, ciência, sabedoria, tradição, memória, arte. Tudo junto, sendo acessado aparentemente aleatoriamente, mas com uma lógica própria. Talvez uma lógica do acaso. Uma lógica da afinidade eletiva. O yãmîy é um hipertexto.

²¹⁰ EINAUDI, 1987, p. 23.

²¹¹ Idem, p. 23.

²¹² Apud EINAUDI, 1987, p. 23.

²¹³ Haveria uma analogia entre a fotografia e o poema, ambos como fixadores de experiências. Este estaria para aquela como a prosa para o filme narrativo. Da mesma forma, entre o canto-yãmîy e suas narrativas referenciais. Assim como, a partir de um poema, é possível acessar uma narrativa, pelo canto-yãmîy se chega, inclusive aleatoriamente, a uma âgtux, a narrativa tikmû’ûn.

Uma das funções exercidas pelo yãmîy é parecida com a que a fotografia exerce. Condensação de um momento, o “congelamento” que a fotografia possibilita fazer de um momento ou situação também pode ser o motivo de uma narrativa. Ao mesmo tempo, gesto e objeto ritual, ele condensa processos, e os transforma em objetos e gestos rituais. Cantar é um gesto sagrado. O gesto se confunde com o corpo, estando ligado a ele pela voz. Os tikmû’ûn sempre escreveram com o corpo. O corpo todo é instrumento de grafias.

O yãmîy é uma pictografia, um ícone. “E os ícones não são fragmentos ou aspectos especializados, mas imagens comprimidas e unificadas de natureza complexa. Focalizam uma grande área da experiência dentro de limites reduzidos”²¹⁴. Podemos observar esses processos discursivamente quando os ouvimos ou lemos as narrativas. Nos yãmîy eles têm outra configuração, outra linguagem. Em sua narrativa, Mâtânãg chega à aldeia dos yãmîy. As yãmîyhex (yãmîy femininos), levantando seus braços fazem sair “luz – como que relampejou debaixo do braço delas”²¹⁵. Um yãmîy-canto que faz referência a essa passagem se resume a dizer:

Mâtânãg yãmîy mōg xop
Pumi tu yãnãm nã xip
Tu yãnãm nã xip

Mâtânãg vai à aldeia dos yãmîys
E saem faíscas de suas axilas
Saem faíscas de suas axilas

Literalmente, Mâtânãg vai (mōg) aos yãmîys (yãmîy xop²¹⁶). A palavra “aldeia” não é mencionada no que ficou sendo aqui o primeiro verso. Mas, na tradução achou-se por bem mencionar. Afinal Mâtânãg vai onde moram os yãmîys. Naturalmente eles vivem em aldeia, assim como os tihik. Yãnãm (luz) é o que há (xip). Mas o yãmîy diz mais coisas ainda através de gestos, voz e ritmos. Algo que se perde na passagem para o papel. Recursos expressivos mais característicos do papel devem ser acessados para compensar tal perda. A visualidade que o papel oferece deve ser explorada. Com base no desenho feito para o canto pelos professores e pelo que é contado nas narrativas é possível especificar que as faíscas saem debaixo de seus braços. O que serviu de álibi para que, na tradução, o verso ganhasse mais uma sibilante (“axilas”) para tornar-se um todo aliterativo alusivo ao som elétrico de

²¹⁴ MCLUHAN, 1969, p. 255.

²¹⁵ MAXAKALI, 2008, p. 38.

²¹⁶ Yãmîyxop é o nome que se dá à verdadeira “reunião” (xop designa uma quantidade; um yãmîyxop, ritual, são muitos yãmîys reunidos) de yãmîys que são os rituais, verdadeiros congressos de yãmîys.

raios e relâmpagos: “saem faíscas de suas axilas”. A sibilância quántupla do verso tenta compensar a perda de elementos caros à vocalização e que se perdem na transposição do texto para o papel. A propósito, Benjamin escreve: “o contexto significativo contido nos sons da frase é o fundo do qual emerge o semelhante, num instante, com a velocidade do relâmpago”²¹⁷. A tradução, pensada em termos semióticos, ou transcrição, pode buscar minimizar tais perdas. Tenha-se em mente que a transcrição se dá em dois níveis: o intersemiótico, que seria a tradução do conteúdo dos yãmîys em desenhos, diagramação e outros elementos gráficos; e interlingual, que é a transposição de uma língua à outra.

²¹⁷ 1994, p. 112.

Tappetnõgnõy

O yãmîyxop é uma atualização. Sem ele não há tikmû'ûn, não há humanidade maxakali. Se a arte contemporânea, como escreve Haroldo, “parece ter incorporado o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser”²¹⁸, um yãmîyxop maxakali é arte contemporânea. A “provisoriidade do estético”, como quer Haroldo de Campos, é característica legítima dos rituais tihik. Daí que, se fosse para pensarmos numa forma utópica própria e original para representar o yãmîyxop em impresso, a forma mais adequada para o verdadeiro livro maxakali talvez seja a do *Livro* de Mallarmé, de que fala Haroldo em seu ensaio²¹⁹. O *bloc*, como lhe apelidou o próprio Mallarmé, “refoge completamente à idéia de livro e incorpora a permutação e o movimento como agentes estruturais”²²⁰. Um ritual maxakali, evento fluido, móvel, toma sua configuração a partir da situação em que se realiza e do contingente presente. Dependendo da aldeia onde se realiza o yãmîyxop, ele terá uma composição específica, única, sem igual em qualquer outra situação, mesmo que se trate do mesmo ritual. Pois cada indivíduo traz consigo seus cantos específicos, pessoais, que funcionam como uma identidade. Intransferível em seu conjunto, pois morre com o indivíduo, só permite que alguns cantos se doem. Como se sabe, doar ou presentear alguém, um parente próximo, por exemplo, com um canto é coisa corriqueira. Mas, ao que parece, certos cantos só podem pertencer àquele indivíduo e a ninguém mais.

Certa vez, Noêmia Maxakali contou, na Aldeia Verde, em Ladainha, como, dos cantos que tinha, doou alguns para sobrinhas, netas, etc. Se, depois deste momento de doação, Noêmia tomasse parte em algum ritual, o conjunto dos cantos ressoados nele seria diverso do que seria antes da doação. Tal yãmîyxop teria outra estrutura. Permutação e movimento são intrínsecos ao yãmîyxop. Seu acervo é sempre movente, no sentido de que o montante de cantos cantados aí dependerá de quem participa dele. De acordo com a ausência, também por morte ou viagem, ou outra razão qualquer, de algum parente, o repertório se transforma, sofrendo adaptações e rearranjos. Sendo assim, o yãmîyxop maxakali convém ao *Livre* de Mallarmé, suas folhas “seriam cambiáveis, poderiam mudar de lugar e serem lidas de acordo com certas ordens de combinação determinadas pelo autor-operador”²²¹.

²¹⁸ 1997, p. 15.

²¹⁹ Idem, p. 18.

²²⁰ Ibidem.

²²¹ Ibidem.

“*Lê volume, malgré l'impression fixe, devient par ce jou mobile – de mort il devient vie*”, escreve o poeta francês²²². O mesmo “jogo móvel” é princípio do ritual tihik. Bem como da “morte advém vida”, pois muitos cantos são parentes já falecidos que viram música e, desta forma, retornam à aldeia para reencontrar seus parentes e lhes ensinar algo através do canto, contribuindo assim para a perpetuação da vida. Mallarmé via nos livros um “*instrument spirituel*”, nos revela Haroldo²²³.

Um yãmîyxop é a grande obra de arte maxakali. Verdadeiro evento multimídia, com música, pintura, dança, culinária e o que mais apelar aos sentidos do corpo. Nele, tudo é devotado ao corpo. Trata-se de um evento sem mediações. A voz emite o som. As pinturas são corporais, fazendo da pele humana sua tela. A coreografia é a própria escrita com os corpos sobre a hãmhãm (terra), ainda mais se levarmos em conta a quantidade de putat tux (rastros, pegadas) deixadas sobre o hãpxep pelos dançantes.

A tal obra de Mallarmé, como escreve Haroldo, “participaria do espetáculo teatral, do ofício litúrgico e do concerto”. Seria, pois, algo da mesma natureza que um yãmîyxop maxakali, que, também espetáculo, com atores e seus “personagens”, é ritual religioso, pleno de musicalidade, algo comparável a uma ópera. Um yãmîyxop pode ser tido em conta como um “spectacle idéographique”, como escreveu o poeta Paul Valéry a respeito do “Lance de dados”, poema constelacional-ideogrâmico de Mallarmé²²⁴. Também em termos musicais um yãmîyxop estaria mais próximo de Pierre Boulez, talvez, Stockhausen ou John Cage, expoentes da música de vanguarda, do que de clássicos tradicionais, com certeza. Todos os três citados acolhem o acaso em suas composições, de acordo com a noção de probabilismo como elemento integrado à criação da obra de arte, “cabendo à inteligência criadora o controle, para não ceder lugar ao puro automatismo e ao caos”²²⁵. Como escreve ainda Haroldo, “no âmbito desse sistema não se cogita meramente de uma ‘composição’, mas de inumeráveis ‘constelações’ igualmente válidas”. Não diria tampouco que um yãmîyxop é uma composição. Ele congrega várias, por conta de sua natureza multimidiática. Cantos, coreografias, pinturas, alimentos, e tantos outros elementos entram em combinação com uma infinidade de yãmîys, as imagens ancestrais dos tikmû’ûn. Sendo que em cada um desses componentes entra uma quantidade variável de espécies: por exemplo, a série de cantos de um determinado ritual, hoje, pode ser diferente das do mesmo ritual, amanhã. O que cria mesmo tantas possibilidades quanto estrelas num céu. O verdadeiro livro de um yãmîyxop deveria,

²²² 1997, p. 18.

²²³ Ibidem.

²²⁴ Idem, p. 68.

²²⁵ Idem, p. 20.

pois, ser móvel, intercambiável, permutável, “um multilivro”, em que “a partir de um número relativamente pequeno de possibilidades de base, se chegaria a milhares de combinações”²²⁶. Se levarmos em conta que o “número de possibilidades de base” no caso maxakali não seria tão pequeno, as variações de combinações seriam bem maiores. Talvez o yãmîyxop seja simplesmente uma realização plena da obra pensada pelo francês Michel Butor ao se questionar: “a transição da narrativa linear para a narrativa polifônica não nos levaria à busca de formas móveis?”²²⁷.

Os rituais maxakalis de fato são verdadeiras composições polifônicas com intuito narrativo e demandariam antes uma nova forma de representação em livro, mais próxima de experiências vanguardistas, como outro exemplo: o livro *Galáxias*, de autoria do próprio Haroldo, concebido originalmente como um agregado de páginas soltas intercambiáveis, perfazendo um “âmbito ideogrâmico de associações”, e, assim, fazendo jus a uma “ideia dos textos permutatórios de uma literatura combinatória”.

Outro paralelo, igualmente afim à poética tikmû'ûn no que se refere à “projeção” ininterrupta de imagens, é *The Cantos*, de Ezra Pound, “o longo poema”, dizia Zukofsky, construído com base na “interação de imagens justapostas”²²⁸. A obra fundamental de Pound é dotada inclusive de sucessão imagética, versão da metamorfose que faz um yãmîy se transformar em outro de sua série no yãmîyxop maxakali. É o mesmo Zukofsky que diz que a preocupação de Pound não era apenas o “isolamento da imagem”, mas igualmente “um ‘locus’ poético produzido pela passagem de uma imagem a outra”²²⁹. Neste caso, completa Géfin, o importante é a relação entre as imagens, muito mais que as imagens elas mesmas. O “teatro” que se desenrola num ritual yãmîyxop é análogo. Os yãmîy são figuras que, narrando, mais mostram do que explicam, numa interação geral, com outros yãmîys e com os tihik, principalmente as ûhûnxop (mulheres) e kaxxop (crianças), para quem os rituais são de fato realizados.

Numa obra dessa natureza, “o antes e o depois perdem seu sentido tradicional; a leitura não é linear, mas diagonal, vertical, em giro”²³⁰: o que convém ao fato de frequentemente as ideias de tempo ameríndias (incluindo os tikmû'ûn) serem concebidas em forma circular e não linear. Para os maxakalis, há dois marcadores de tempo principais: hõnhã e hõmã. O primeiro denota o “hoje”, ou “agora”. O segundo se refere a um tempo remoto, seja

²²⁶ CAMPOS, 1977, p. 18.

²²⁷ Apud CAMPOS, 1977, p. 29.

²²⁸ Apud GÉFIN, 1982, p. 50. Tradução nossa.

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ CAMPOS, 1977, p. 20.

no passado ou no futuro. O que nos faz pensar na apreensão do tempo pelo tikmû'ûn como uma roda a girar, sendo o hõnhã a parte da roda sempre em contato com o solo, enquanto o hõmã seria o resto enquanto não toca no chão. Assim, o que vem pela frente se torna presente e logo já se torna passado, mas com a certeza de, ao completar o ciclo, num devir, se tornar futuro de novo, sucessivamente, numa lógica que garantiria a eterna re-atualização que é da natureza do ritual.

Provisório, inconcluso, transitório, mutável, frágil e constelacional, seriam adjetivos aplicáveis ao projeto de um livro mais próximo ou mais apto a representar a estrutura de um yãmîyxop maxakali. Em suma, “um livro-limite da própria idéia ocidental de livro”²³¹. Um tappetnõgnõy (“livro-limite”, literalmente) em Maxakali, que podemos derivar em analogia com hãmnõgnõy, a “terra-limite” dos yãmîys.²³²

Parece ser nessa direção que vai a produção de livros maxakalis. Pois o *Livro de Cantos Rituais* (2004) já traz algo diferente ao propor e realizar a inversão na ordem de leitura, iniciando-se pelo lado que seria o final em publicações ocidentais tradicionais. E *Hitupmã'ãx* (2008) também se serviu de artifício que faz com que ele tenha uma estrutura diferenciada. A rigor, três livros em um, o “livro de saúde maxakali”, inspirado em uma passagem de *Finita*, de Maria Gabriela Llansol, com a adesão dos autores maxakalis, também é um exemplo de idiosincrasia da ideia tradicional que se faz de um livro ocidental. Sua leitura não é linear. Textos em língua maxakali compartilham o mesmo espaço com textos em Português. O que pode ser tido como um manual de saúde indígena é, ao mesmo tempo, um texto literário moderno, pois dono de uma estética única e original, traz cantos e narrativas relacionados aos processos de cura realizados pelo yãmîyoptak (pajé), o grande mestre de cerimônias tikmû'ûn.

²³¹ Idem, p. 19.

²³² A palavra agrega três outros termos: hãm, uma forma abreviada de hãhãm (“terra”), nõg (uma forma verbal que quer dizer “acabar, terminar”) e nõy (termo para “outro”, que quer dizer também “um igual”), e designa o lugar de moradia dos yãmîys. Creio que podemos pensar num “lugar onde termina uma terra e começa outra”, tendo o hãmnõgnõy como uma espécie de fronteira, ou local onde termina a terra ou o território dos tihik (homens, humanos) e começa a terra ou território dos yãmîy (espíritos). Daí ser ele uma “terra-limite”.

Um princípio de design

Os livros indígenas costumam ser um mosaico de objetos semióticos: desenhos, textos, fotos, tudo em pé de igualdade. Não há o privilégio de uma linguagem sobre a outra. Às vezes o texto alfabético está misturado ao desenho figurativo ou geométrico, de tal forma organicamente associado, que a leitura se faz ao mesmo tempo fonética e ideogrâmica. Verifica-se o “uso de formas de narração que extrapolam o domínio linguístico, indo também em direção a outros sistemas de escritura, como o ideograma e o pictograma”, como bem observa Nietta Lindenberg Monte em análise da produção dos Diários de Classe por professores Kaxinawá²³³.

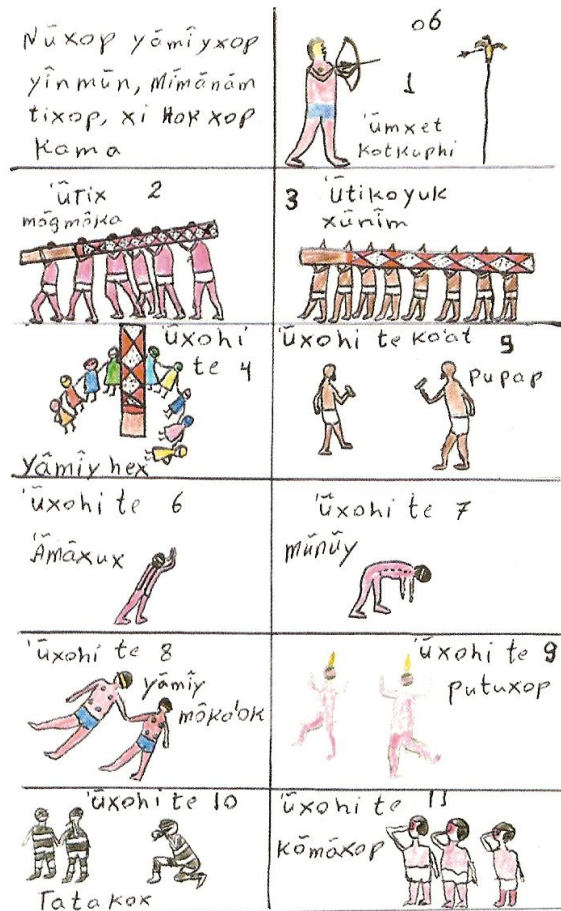


FIGURA 23: Página 67 do Livro que conta histórias de antigamente (1998).

²³³ MONTE, 1996, p. 126.

Shaul (2002), por exemplo, chama a atenção para a importância do aspecto visual nas narrativas tradicionais hopis, reconhecendo que as seções (sections) que se encadeiam para compor a narrativa são icônicas (iconic). E ressalta que “não só o marcador dêitico é mecanicamente útil na história, mas o design que ele cria funciona retoricamente também”²³⁴.

Muito frequentemente dotada de simetria e esbanjando geometrismos, a arte gráfica ameríndia no geral²³⁵ compartilha de um sentido de equilíbrio e distribuição dos elementos no espaço. A caligrafia maxakali parece também seguir o mesmo traçado. Neste manuscrito de Marcelinho Maxakali, aluno do PIEIMG, para o livro *Memória Viva* (2009) pode-se perceber a organização algo concretista do texto: o escrito já vem com seu leiaute. Além da formatação do texto centralizado, e o senso de composição demonstrado no belo arranjo dos elementos na página, ao assinar o nome, Marcelinho o fez cruzando a versão em língua maxakali (Maxeniy) com sua tradução para o Português, escritas em vermelho, entre quatro árvores de verdes copas desenhadas. Vejo nesse capricho gráfico a força do hábito artesanal da mão indígena. A escrita, como qualquer desenho, pressupõe a organização de elementos sobre uma superfície. A distribuição ou disposição de objetos semióticos sobre o papel, no que compõe um grafismo, seguiria a mesma lógica da pintura sobre a pele, tradicional suporte para o traço indígena.

²³⁴ P. 21-22. Tradução nossa.

²³⁵ Vide VIDAL (1992).

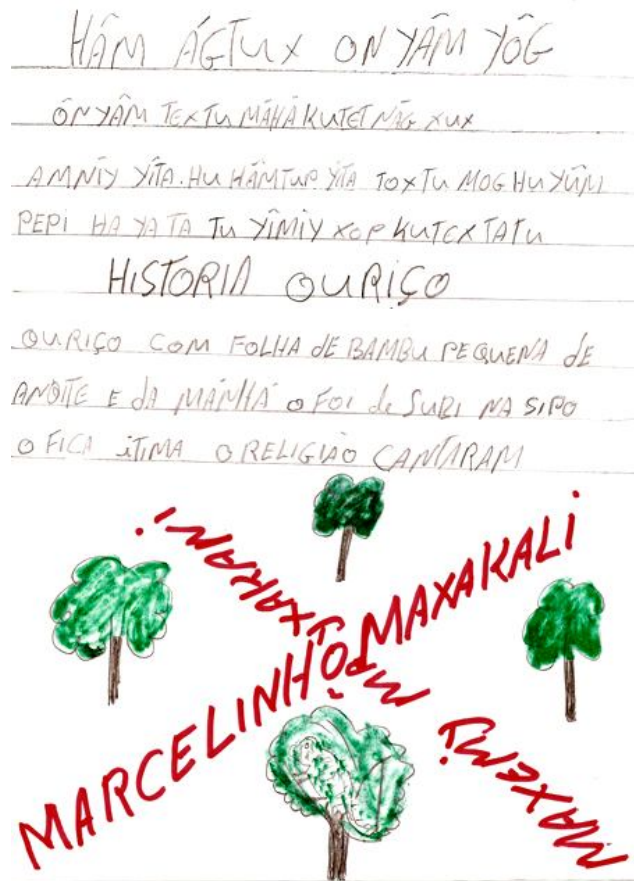


FIGURA 24: Manuscrito de Marcelinho Maxakali (*Memória Viva*, 2009).

A formatação serviu de inspiração à artista gráfica responsável pelo projeto do livro *Memória Viva* (2009), em que a arte do design de Marcelinho é aproveitada para compor a folha de rosto da obra:



FIGURA 25: Folha de rosto de *Memória Viva* (2009), p. 05.

Semelhante aos grafismos que aparecem no mîmãnãm, o “pau de religião” maxakali, o princípio de formatação do texto de Marcelinho parece provir de um princípio de design da estética ancestral tikmû’ûn. As linhas cruzadas se repetem na geometria da pintura do mîmãnãm e do corpo, assim como nas palavras espalhadas pelo papel.



FIGURA 26: Detalhe de mîmãnãm do morcego em desenho de Isael Maxakali para o livro *Hitupmã’ax/Curar* (2009), p. 159.

Sempre foi natural para os textos maxakalis que desenho e escrita venham no mesmo plano, um ao lado do outro, como se complementos um do outro. Isso demonstra como a escrita foi apropriada pelos maxakalis como um novo e bem-vindo elemento a ser usado para compor as suas criações estéticas. Exemplo de radicalização dessa atitude é a apropriação que os javaés fizeram do desenho das letras do alfabeto latino em suas pinturas corporais, usadas meramente como elemento de decoração²³⁶. Nas aldeias maxakalis é fácil testemunhar palavras escritas dividindo o espaço de paredes, muros, papéis e o que mais servir de suporte à vontade do traço, lado a lado com desenhos de seres humanos, animais e plantas, mas também de carros, aviões e outros elementos.

Assim, me parece evidente que, se deixando levar por esse desejo profundo, ancestral, do traço, os maxakalis incorporam a escrita como mais um elemento, tão natural e espontâneo quanto o traço do desenho figurativo ou geométrico, à sua expressão. Eles tomam a palavra no que ela tem de símbolo (referir-se a coisas do mundo), mas, sobretudo, no que ela têm de ícone (o desenho das letras): seu traço, puro e simples.

O livro indígena, tendo no “projeto gráfico”²³⁷ um de seus diferenciais, foge do aspecto tradicional dos livros discursivos: um bloco de texto (mancha de impressão) e talvez uma imagem aqui ou ali separada do corpo do texto; e mesmo dos livros tradicionais de imagem: muitas fotos ou ilustrações acompanhadas de pequenos textos também separados do corpo da imagem. Nos livros indígenas tudo está misturado. Texto alfabético se sobrepõe a uma imagem (foto ou desenho). A própria letra é explorada em seu aspecto visual, concreto e significante, numa perspectiva para além do significado, ou da “idealidade do sentido”, como quer Derrida²³⁸. É pelo viés da visualidade que os índios se viram à vontade para tomar a escrita e fazer dela algo próprio. Ao contrário de outro aspecto igualmente relevante da escrita, que é a possibilidade de expressar o pensamento lógico – numa perspectiva fonocêntrica –, os índios veem a escrita como algo lúdico, artístico. É da escrita em seu aspecto de objeto artístico que os índios se aproximam com maior naturalidade. É no que a palavra tem de ícone, mais do que no que ela tem de símbolo, que os índios se apegam e brincam com ela. Ao invés da palavra-racionalidade, a palavra-arte.

²³⁶ Vide VIDAL, 1992, p. 207.

²³⁷ ALMEIDA (2009).

²³⁸ 2004, p. 14.

Iluminuras cantadas

Numa relação intrínseca com as narrativas, os cantos yãmîys funcionam, no contexto ritualístico, como iluminuras cantadas. São objetos visuais, transmitem flashes de cenas, situações, que os “leitores” já conhecem, graças ao pano de fundo mitológico. Como quando um poeta ou escritor se vale de uma mitologia como referência para recriar elementos de uma tradição a seu modo. Em nível narrativo, *O Ulisses*, de James Joyce, o *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa ou a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, são exemplos emblemáticos. Bem como uma infinidade de poetas cuja poesia é cheia de referências à mitologia. E qual poesia não é assim? Rimbaud, por exemplo, se apropria do motivo (imagem, koxuk) da Vênus ou Afrodite, a deusa do amor para gregos e romanos, para, numa desconstrução decadentista, apresentá-la com uma “úlcera no ânus” (*ulcère à l'anus*), em seu “Vénus Anadiomène”.

Lévi-Strauss fala sobre os dois processos para os quais apela o ritual: *fracionamento e repetição*. Segundo ele, “o ritual distingue até o infinito, e atribui valores discriminatórios aos mais tênues cambiantes. Nada é considerado em geral, mas, de uma maneira sutil, nas variedades e subvariedades de todas as taxinomias”²³⁹. Notamos isso quando em certos casos, de um yãmîy-canto para outro, o que muda é às vezes apenas uma única frase ou palavra, enquanto todo o resto permanece inalterado. A repetição, como recurso de construção e fixação de imagens, teria no paralelismo uma de suas realizações. A repetição de imagens (visuais ou sonoras) na forma de um sintagma é recorrente nos yãmîy²⁴⁰.

O yãmîy, fracionando e repetindo, tem o seu papel na função ritual de “efetuar um remendo minucioso”, como quer Lévi-Strauss, de preencher os interstícios, “alimentando assim a ilusão de que é possível proceder em sentido contrário ao do mito, e reconstruir a continuidade a partir da descontinuidade”²⁴¹. O yãmîy é, pois, descontínuo, fragmentário²⁴². Suas imagens fazem referências ao contínuo das narrativas (mitos) que lhe servem de pano de fundo. Esse procedimento é comum em qualquer poética. Como quando poemas fazem referência, fragmentariamente (indicialmente), a passagens de narrativas mitológicas em qualquer tradição. O yãmîy responde, portanto, à “preocupação maníaca de avaliar pelo fracionamento e de multiplicar pela repetição as mais pequenas unidades constitutivas do

²³⁹ Apud EINAUDI, 1987, p. 24.

²⁴⁰ O paralelismo será abordado mais detidamente no capítulo IV deste trabalho.

²⁴¹ Ibidem.

²⁴² Por seu caráter fragmentário, a poética do yãmîy tem afinidades com a “poética do fragmento” nos termos de Haroldo de Campos em *A arte no horizonte do provável* (1977).

vivido”²⁴³ que caracteriza o ritual. Estaria assim o yãmîy, enquanto coisa ritual, se continuarmos a seguir o raciocínio do antropólogo das *Mitológicas*, não reforçando, mas invertendo “o processo do pensamento mítico”, que, ao contrário, “cinde o contínuo em grandes unidades distintas”²⁴⁴. Pergunto: estaria o yãmîy, mais para a lógica digital (que também fraciona e multiplica pela repetição as menores unidades), que para o analógico (que distingue no contínuo as grandes unidades)?

O yãmîy maxakali é, pelo que vem dito, muito propício a uma escrita pictográfica, em que a gestualidade e o visual são aspectos centrais: “os primeiros pictogramas seriam simples transcrição gráfica dos gestos”²⁴⁵. Maria Inês de Almeida vai dizer que: “o devir-indígena, ao invés de fixar qualquer imagem, constitui antes um sempre inacabado gesto”²⁴⁶. O yãmîy parece ser uma textualidade deste “devir-indígena”. Podem ser vistos como potenciais pictogramas cantados. “Multidimensional no espaço”, esse tipo de notação “escapa a qualquer subordinação ao eixo da palavra cuja característica fundamental é estar centrada na temporalidade do próprio fluxo”²⁴⁷. Daí provavelmente a não discursividade do yãmîy. Daí ser ele um texto que se organiza muito mais por blocos de imagens, descrições, do que por um discurso linear. Ele sugere muito mais espacialidade que temporalidade.

A relação desse tipo de representação gráfica (que tem inclusive influência importante nas escritas ideográficas) com a palavra, no entanto, não é negada. Longe de estar subordinada ao oral, podemos perceber, no entanto, que “a própria organização destas figuras indica que serviam, sem dúvida, de suporte para narrativas orais. O caráter multidimensional destas figuras corresponde ao caráter mítico das narrativas de que eram o suporte, visto que a imagem desencadeia um processo verbal que se concretiza na recitação do mito”²⁴⁸. De fato, como veremos, o yãmîy funciona como uma espécie de “iluminura cantada” para as narrativas míticas que lhe servem de fundo, no que se configura como uma relação de intertextualidade.

Ainda sobre o tipo de grafia que é a escrita pictográfica, Roland Barthes e Eric Marty, vão escrever: “Podemos adiantar a hipótese segundo a qual esta apreensão específica do real corresponde, verossimilmente, à noção de território”²⁴⁹. De acordo com isso, podemos afirmar que o yãmîy, mais que verbivocovisual, é, como quer Almeida (2009),

²⁴³ Lévi-Strauss apud EINAUDI, 1987, p. 24.

²⁴⁴ Lévi-Strauss apud EINAUDI, p. 24.

²⁴⁵ EINAUDI, 1987, p. 33.

²⁴⁶ ALMEIDA, 2009, p. 63.

²⁴⁷ EINAUDI, 1987, p. 34.

²⁴⁸ Idem, p. 34.

²⁴⁹ Ibidem.

terrerverbivocovisual²⁵⁰. Tais textos indicariam a intenção dos homens de “produzir dois espaços de representação totalmente distintos: o dos homens e o dos animais, designando, assim, que o homem tinha determinado o seu lugar no mundo, tomando posse do espaço, e que territorializava o mundo”²⁵¹. Quanto ao fato de serem os yãmîys tradicionalmente cantados, é ainda Maria Inês de Almeida quem nos lembra que “a voz é capaz de denunciar a passagem de um homem por um lugar, sua forma de marcar o mundo onde ele se encontra, e se torna parte da humanidade”²⁵². O yãmîy ganha assim o estatuto de escritura também no sentido que a palavra tem de documental, de registro: a escritura como documento que comprova a posse da terra. Essas formas de escrita vocal, digamos, tradicionais dos povos indígenas (seus cantos) comprovam a sua vivência nos territórios ocupados por eles há milênios. Os yãmîys, por exemplo, falam de animais que têm o seu habitat na Mata Atlântica, a vegetação típica do território ancestral dos tikmû’ûn. Seus cantos-yãmîy tornam-se desta maneira documentos, registros, que comprovam a posse do território que sempre habitaram.

“O fenômeno da pictografia parece resistir em todas as civilizações ao aparecimento da escrita linear”²⁵³. É o que parece comprovar a permanência de características ideogrâmicas na literatura tikmû’ûn, agora em livro: o casamento harmonioso entre imagem e texto alfabético, por exemplo. Para essas configurações em que a distinção entre escrita e desenho não é tão pertinente, não costuma existir um modo considerado central de expressão gráfica. Costuma sim haver, pelo contrário, uma multiplicidade de sistemas. É o que nos mostram as expressões tikmû’ûn e indígenas de um modo geral. E é o que nos mostram também seus livros.

Nossa proposta aqui é explicitar certa relação intertextual entre os cantos-yãmîys maxakalis e suas narrativas correspondentes com base no que foi publicado até agora pelos professores tikmû’ûn, bem como através da análise de materiais (traduções) desenvolvidos em aulas de Português e Literatura e oficinas para a produção dos livros. Cotejando as narrativas com os cantos até agora traduzidos nesses contextos verificamos uma relação intertextual em que as músicas entoadas no yãmîyxop maxakali funcionam como pictogramas de cenas, situações, personagens, diálogos, dentre outros aspectos presentes nas suas histórias mitológicas. Daí pensarmos em tais cantos funcionando como “iluminuras” cantadas em relação às narrativas. A comparação se justifica pelo fato de os cantos maxakalis desempenharem papel semelhante às figuras, desenhos ou gravuras que costumam ilustrar os

²⁵⁰ P. 109.

²⁵¹ EINAUDI, 1987, p. 34.

²⁵² ALMEIDA, 2009, p. 90.

²⁵³ EINAUDI, 1987, p. 36.

livros desde os tempos das primeiras edições, o que demonstra que o visual nunca deixou de apelar ao leitor. Tampouco ao ouvinte, em termos orais.

O canto que apresentamos aqui, por exemplo, é cantado por mōgmōka (gavião), um dos yāmîy narradores-cantores responsável pela contação da história de Mātānāg, a índia que sai em perambulação atrás do espírito de seu marido morto. Publicado em *Hitupmā'ax* (2008)²⁵⁴ o texto foi traduzido nas oficinas ocorridas ao longo da elaboração do livro, das quais os autores listados na folha de rosto da obra (Rafael, Pinheiro, Isael, Suely, Māmêy e Totó Maxakali – os dois últimos, pajés) participaram.

Hox hax moh

Xōnnênāg ita
Xōnnênāg ita
Kāyāta kā xîp
Kāyāta kā xîp

Xōnnênāg ita
Xōnnênāg ita
Kāyāta kā xîp
Kāyāta kā xîp

Kāyāta kā xîp
Kāyāta kā xîp

Xōnnênāg ita
Xōnnênāg ita
Kāyāta kā xîp
Kāyāta kā xîp

Xōnnênāg ita
Xōnnênāg ita
Kāyāta kā xîp
Kāyāta kā xîp

Hoix hax yaahi
Hiya a a ah iih
Hi ah iaaiiih

Xōnnênāg ita
Xōnnênāg ita
Kāyāta kā xîp
Kāyāta kā xîp

Xōnnênāg ita
Xōnnênāg ita
Kāyāta kā xîp
Kāyāta kā xîp

²⁵⁴ MAXAKALI, 2008, p. 139-41.

Kâyâta kã xîp

Kâyâta kã xîp

Hox hax moh²⁵⁵

O conteúdo cantado pelo yâmîy de mōgmōka se resume a descrever a cena em que Mâtânãg, que perseguia o rastro do espírito de seu marido morto, o vê com uma cobra enrolada ao pescoço. A mesma cena é assim descrita na narrativa presente em *Hitupmã'ax*: “Quando viu: ele estava atrás do pau da árvore. Mas estava com uma cobra enrolada no pescoço. A cobra estava enrolada no pescoço”²⁵⁶. O canto como que congela a imagem tida por Mâtânãg. Mōgmōka²⁵⁷, que é quem canta²⁵⁸, se refere ao marido de Mâtânãg por perífrase, pelo fato de ser ele o pai do filho de Mâtânãg: “o pai do filhinho está em pé / a cobra está em seu pescoço”. Uma redundância paralelística repete o enunciado à exaustão:

Hox hax moh

O pai do filhinho está em pé
O pai do filhinho está em pé
A cobra está no pescoço/ombro
A cobra está no pescoço/ombro

O pai do filhinho está em pé
O pai do filhinho está em pé
A cobra está no pescoço/ombro
A cobra está no pescoço/ombro

A cobra está no pescoço/ombro
A cobra está no pescoço/ombro

O pai do filhinho está em pé
O pai do filhinho está em pé
A cobra está no pescoço/ombro
A cobra está no pescoço/ombro

O pai do filhinho está em pé
O pai do filhinho está em pé
A cobra está no pescoço/ombro

²⁵⁵ Idem, p. 31-45.

²⁵⁶ Idem, p. 37.

²⁵⁷ Segundo CAMPELO (2005), que tem o foco principal de sua pesquisa no ciclo ritual de mōgmōka, este yâmîy está associado à divisão da carne, naturalmente por ser o pássaro um grande caçador.

²⁵⁸ Em *Hitupmã'ax* há uma breve explicação de como yâmîy se revesam na contação da história: “No canto, essa história é contada assim: Xûnîm canta e conta um pouco; Po'op (mico) canta e conta outro pouco; Mōgmōka (gavião) também canta... a dança do Mōgmōka conta um pouco também dessa história. Cada ritual pega um pedaço da história” (p. 40). Nos yâmîyxop os narradores são os yâmîy e eles narram cantando. Seus cantos projetam imagens.

A cobra está no pescoço/ombro

Hoix hax yaahi
Hiya a a ah iih
Hi ah iaaiiih

O pai do filhinho está em pé
O pai do filhinho está em pé
A cobra está no pescoço/ombro
A cobra está no pescoço/ombro

O pai do filhinho está em pé
O pai do filhinho está em pé
A cobra está no pescoço/ombro
A cobra está no pescoço/ombro

A cobra está no pescoço/ombro
A cobra está no pescoço/ombro

Hox hax moh

Eis a mesma cena cantada por mōgmōka, tal como ilustrada pelos professores tikmû'ûn para o livro *Hitupmã'ax* (2008):



FIGURA 27: Ilustração para o canto de mōgmōka (gavião) da história de Mātānāg, em *Hitupmã'ax* (2009), p. 40-1.



FIGURA 28: Ilustração do yãmîy de mōgmōka (gavião) durante um yãmîxop para o livro *Hitupmā'ax* (2008), p. 150-1.

O chamado “canto de Mātānāg”²⁵⁹ também é exemplo desse minimalismo referencial característico dos cantos maxakalis. Da mesma maneira ele faz referência a uma passagem da história de Mātānāg. Esta, no conto escrito e traduzido pelos maxakalis, na longa perambulação no encalço de seu marido, acaba por realizar uma visita à “aldeia dos yãmîxop”, ou seja, a aldeia onde vivem os yãmîy no hāmnōgnōy, a “terra-limite” habitada pelos entes espirituais dos tikmû'ûn:

Quando ela estava chegando na aldeia dos yãmîxop (dos espíritos), todas as yãmîyhex viram Mātānāg (o nome dela era esse) e reconheceram que ela foi para lá sem morrer. Então, todas abriram suas asas e de lá saiu luz – como que relampejou debaixo do braço delas²⁶⁰.

Quando lá chega, Mātānāg é avistada pelos yãmîyhex (yãmîy-mulheres), que abrem seus braços, de cujas axilas saem raios, feito relâmpagos. Mātānāg como que retribui a ação, também abrindo seus braços, de onde, porém, “só saiu uma luz fraquinha”, visto que ela, até este momento da narrativa ainda não havia se tornado yãmîy, permanecendo humana, e, portanto, desprovida de grandes poderes. O canto assim sintetiza a cena:

²⁵⁹ MAXAKALI, 2008, p. 44-5.

²⁶⁰ Idem, p. 38.

Mātānāg
yāmīy mōg xop
pumi

tu yānām nã xip
tu yānām nã xip

Mātānāg
yāmīy mōg xop
pumi

tu yānām nã xip
yu yānām nã xip

tu yānām nã xip
tu yānām nã xip

hoix hax ya ah
hi ya aaa hi
yak aaa haii

tu yānām nã xip
tu yānām nã xip

hoix hax ya ah
hi ya aaa hi
yak aaa haii

Mātānāg
yāmīy mōg xop
pumi

tu yānām nã xip
tu yānām nã xip

Mātānāg
yāmīy mōg xop
pumi

tu yānām nã xip
tu yānām nã xip

tu yānām nã xip
tu yānām nã xip

hox hax moh²⁶¹

²⁶¹ Com base na audição, tanto a disposição tipográfica, quanto a sintaxe (no caso da tradução em Português) buscam aqui se aproximar isomorficamente da configuração sonora do canto. Na versão em Maxakali, mantemos o designativo de “grupo” (xop) mais isolado, pois na vocalização o mesmo é enfaticamente colocado à parte do resto da cadeia sonora. As quebras de linhas, como a que permite que “Mātānāg” e “vai” (na tradução) sejam sintagmas únicos dos versos, também respeitam as pausas do cantador. Por fim, as vocalizes são preservadas.

Com a consciência de que a transcrição pode também conter sua carga de criatividade, buscamos uma disposição tipográfica inspirada pela audição do canto gravado pelos professores durante as pesquisas para o livro. Assim, cada linha do poema contém o equivalente ao que é emitido no canto a cada intervalo, ou seja, quando há uma pausa relativamente grande, correspondentemente há uma quebra de linha. Quando a pausa é menor, principalmente estando o termo relacionado a um sintagma anterior ou posterior, como é o caso aqui de “xop”, partícula de plural (ligado a “yãmîy” no início do verso), mantivemos a palavra na mesma linha, porém com espaçamento proporcional à pausa. Tal disposição procura explorar uma visualidade mais expressiva para o texto impresso e sugere uma entonação para a leitura.

Mâtãnãg
à aldeia dos yãmîy
vai

de suas axilas
saem faíscas
saem faíscas

Mâtãnãg
à aldeia dos yãmîy
vai

de suas axilas
saem faíscas
saem faíscas

de suas axilas
saem faíscas
saem faíscas

hoix hax ya ah
hi ya aaa hi
yak aaa haii

de suas axilas
saem faíscas
saem faíscas

hoix hax ya ah
hi ya aaa hi
yak aaa haii

Mâtãnãg
à aldeia dos yãmîy
vai

de suas axilas
saem faíscas
saem faíscas

Mātānāg
à aldeia dos yāmîy
vai

de suas axilas
saem faíscas
saem faíscas

de suas axilas
saem faíscas
saem faíscas

hox hax moh

De acordo com o princípio mimético, confirmado pela asserção em *Hitupmā'ax*, em relação a um canto para a cobra, de que, “à medida que eles cantam, os cantos imitando como a cobra faz”²⁶², por exemplo, o segundo e terceiro versos da tradução do canto acima – “de suas axilas saem faíscas” – buscam, pela aliteração sibilante em “s” (fonema que não existe na língua maxakali), funcionar como uma onomatopéia para a sonoridade elétrica de raios e relâmpagos.

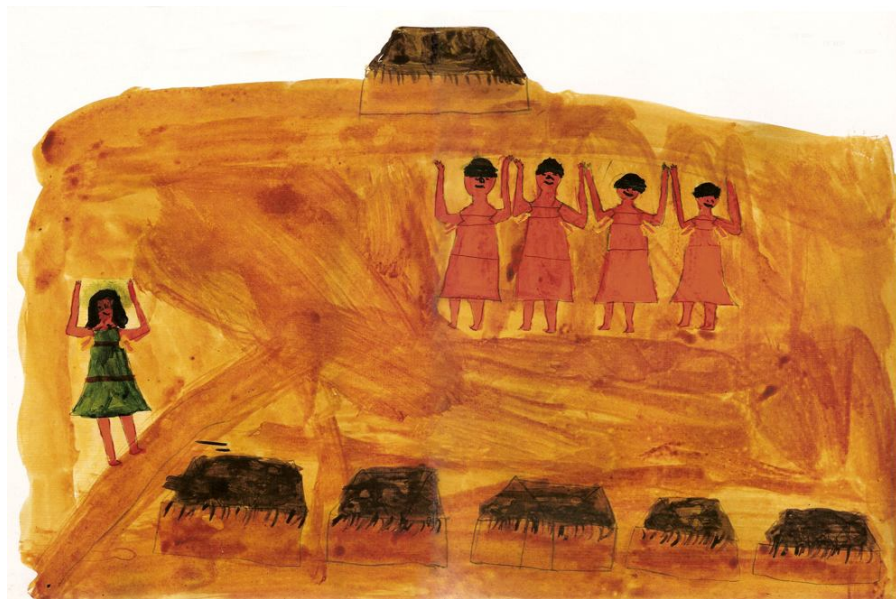


FIGURA 29: Ilustração da cena cantada no “canto de Mātānāg” (*Hitupmā'ax*, 2008, p. 42-3).

²⁶² MAXAKALI, 2008, p. 171.

O “canto do morcego” (Xûnîm) igualmente aparece na referida publicação dos maxakalis²⁶³, aqui com formatação atualizada com base em sua audição. Ele faz referência à passagem da narrativa, que fala do tempo em que “não tinha religião de morcego para cantar”²⁶⁴, em que um antepassado maxakali, após ter suas bananas (tepta) comidas pelo mamífero voador, convida o yãmîy para viver na aldeia e ensinar seus cantos aos tikmû’ûn²⁶⁵.

Hoo aai
Hoo aai
Hoiaá

Xate
Hãm âgnut punup
Tu ânûn yiãã

Xate
Hãm âgnut punup
Tu ânûn yiãã

Nãg
Pape yîkaok nã xaxip

Nãg
Pape yîkaok nã xaxip

Haiyak ooo hiai
Haiyak ooo hiai

Ooo hiai ooo hiai

A tradução foi feita na cidade de Tiradentes em setembro de 2007, com Isael

Maxakali:

Hoo aai
Hoo aai
Hoiaá

²⁶³ MAXAKALI, 2008, p. 128-9.

²⁶⁴ Idem, p. 50.

²⁶⁵ O xunnîm é o grande yãmîy curandeiro dos tikmû’ûn. Uma vez que o “controle do fluxo de sangue é fundamental à condição humana” (ALVARES, 1986: 76), é sugestivo que o mamífero hematófago seja o principal responsável pela saúde do corpo e do espírito dos tikmû’ûn. É ele que finaliza o ritual de cura: “No final, Xûnîm manda a doença ir embora. Xûnîm canta para tirar a doença de espírito ruim que está fazendo sonhar e aí começa o final: pega a doença de espírito ruim, leva para a kuxex e manda embora” (MAXAKALI, 2008, p. 124).

Você
Vem para cantar
Eu pensei que você vinha

Você
Vem para cantar
Eu pensei que você vinha

Ou você não vai
Ficar em pé parado e cantar alto

Ou você não vai
Ficar em pé parado e cantar alto

Haiyak ooo hiai
Haiyak ooo hiai

Ooo hiai ooo hiai

Para ilustrar *Hitupmã'ax* os professores maxakalis retrataram a imagem de dois yãmîys de Xûnîm (Morcego) cantando e dançando no hãpxep, com a kuxex e o mîmãnãm ao fundo, durante um yãmîyxop.



FIGURA 30: Ilustração de dois Xûnîm (Morcego) para o livro *Hitupmã'ax* (2008), pp. 110-111.

A mesma situação fora fotografada por mim em março de 2000 durante um yãmîyxop na aldeia de Rafael Maxakali no Pradinho:



FIGURA 31: Yãmîyxop com dois Xûnîm na aldeia do Pradinho em março de 2000.

Com base no que vem sendo posto, é de se supor que os cantos maxakalis geralmente tenham uma relação de intertextualidade com suas narrativas. Porém eles não reproduzem narrativamente o episódio ou passagem de suas histórias. Eles funcionariam mais como ilustrações de cenas, situações, personagens e coisas, como uma espécie de “iluminura” em forma de canto para os enredos. Poderíamos tê-los em conta enquanto iconotextos, que, segundo Louvel, é quando se dá a “presença de uma imagem visual convocada pelo texto”²⁶⁶. Seriam equivalentes às gravuras dos livros de histórias, com a diferença que aqui se trata de uma tradição oral. Tais cantos estariam, portanto, muito mais para a iconicidade que para a discursividade. De fato, como diz Tugny, “é necessário partir do pressuposto de que as músicas não são dispositivos de sucessões, não respondem a uma necessidade narrativa e sim

²⁶⁶ 2006, p. 218.

visionária”²⁶⁷. Talvez sejam mitemas, na acepção de Lévi-Strauss, reelaborado aqui por Otávio Paz: “frases ou sentenças mínimas que, por causa de sua posição no contexto, descreve uma importante relação entre diferentes aspectos, incidentes, e personagens da história”²⁶⁸. Vê-se que os cantos maxakalis, à primeira vista tão lacônicos e sintéticos, atravessariam as narrativas maxakalis numa relação claramente intertextual com a mitologia, esse “conjunto virtual” de que fala Viveiros de Castro quanto à arte verbal dos araweté: “A mitologia araweté parece operar como um conjunto virtual que subjaz, na função de contexto, à proliferação cotidiana dos cantos xamanísticos”²⁶⁹.

O canto seguinte, como revelado pelo professor Isael Maxakali, pertence ao yãmîyxop de Moka’ok, o yãmîy “corredor”²⁷⁰, que tem esse epíteto porque movimentava-se rapidamente no hãpxep para pegar a comida oferecida pelas mulheres durante o yãmîyxop. O canto se refere a Inmõxã, ou aos Inmõxãs, e sintetiza uma passagem da história que dá título ao livro *Penãhã* (2005):

De manhã cedo, ele foi olhar a armadilha para ver se pegou alguma coisa. A armadilha pegou duas antas. Ele gritou para os *Inmõxã*:

— Vem pegar *amãxux* (anta).

E todos os *Inmõxã* foram correndo. Chegaram lá e tiraram os paus da armadilha. Pegaram a anta e comeram²⁷¹.

Eis a síntese cantada:

yoooooooo
hiiii

taha xop axak putix xop yõg
ãmãxux te tix tu mõnõm
taha xop axak putix xop yõg
ãmãxux te tix tu mõnõm

yoooooooo
hiiii

Sua tradução é a que segue:

²⁶⁷ TUGNY (s.d.), p. 17.

²⁶⁸ PAZ, 1970, p. 27.

²⁶⁹ CASTRO, 1986, p. 41.

²⁷⁰ A palavra moka’ok é formada pela junção do verbo mõg (ir) e o modificador de intensidade ka’ok (duro/forte/rápido).

²⁷¹ MAXAKALI, 2005, p. 24.

yoooooo
haiiii

Inmõxãs, diz que os meus sobrinhos
Pegaram duas antas
Inmõxãs, diz que os meus sobrinhos
Pegaram duas antas

yoooooo
haiiii

O exemplo seguinte é o canto de kokexkata (lobo guará). Kokex é a palavra para “cachorro” em Maxakali. Kata seria um termo ancestral para a cor vermelha, xutta em Maxakali comum. O “cachorro vermelho”, metamorfoseado em homem (tihik), foge da onça (hãmgây) subindo numa árvore. Ela, porém, consegue alcançá-lo e o devora:

ehoo hoo haii yahaii hia

kokexkata te ãtu mîm mûmõh
ãtu mîm mûmõh
ãtu mîm mûmõh
ãtu mîm mõh

kokexkata te ãtu mim mûmõh
ãtu mîm mûmõh
ãtu mîm mûmõh
ãtu mîm mõh

nûy mõi ãxaxit nûy nûy hãm tonok
nûy ãmãy hã xup

nûy mõi ãxaxit nûy nûy hãm tonok
nûy ãmãy hã xup

ehoo hoo haii yahaii
ehoo hoo haii yahaii
hãoo hãoo hãoo

A tradução:

ehoo hoo haii yahaii hia

Kokexkata sobe na árvore
Sobe na árvore

Sobe na árvore
Na árvore

Kokexkata sobe na árvore
Sobe na árvore
Sobe na árvore
Na árvore

Ela agarra o homem e cai ao chão
Enquanto o come

Ela agarra o homem e cai ao chão
Enquanto o come

ehoo hoo haii yahaii
ehoo hoo haii yahaii
hãoo hãoo hãoo

A cena se repete no texto da narrativa publicado em *Penãhã*:

O homem, ao ver a onça debaixo da árvore tentando subir, começou a empurrá-la com o pé, mas a onça puxou o homem.

O homem caiu. E ao cair, ele morreu e a onça comeu a sua cabeça²⁷².

A narrativa conta de um casal que foi a um local para que o marido reavesse o seu arco-e-flecha. Quando lá chegaram, eles acenderam o fogo e dormiram, pois já era noite. A onça surgiu e atacou a mulher, comendo um pedaço de seu corpo. O marido, apavorado, correu para cima de uma árvore. O resto da história se dá como o citado acima.

Do mesmo yãmîyxop de moka'ok é o “canto do urucum” (nãñãñãm). Próprio de uma poética sinestésica, o canto enfatiza o odor tão característico do vegetal que produz a tintura vermelho-sangue que os participantes do yãmîyxop usam para besuntar seus corpos:

Yoooooo
Haiiii

tu ax nã xip nãñãñãm xop
'atu tu ax nãñãñãm xop
'ātu tu ax tu ax tu ax nã xip nãñãñãm xop
'ātu tu ax nãñãñãm xop
'ātu tu ax nãñãñãm xop

Yoooooo
Haiiii

²⁷² MAXAKALI, 2005, p. 66.

Em Português:

Yoooooo
Haiiii

Estou com cheiro forte de urucum
Estou com cheiro forte de urucum
Muito cheiro, muito cheiro, muito cheiro de urucum
Estou com cheiro forte de urucum
Estou com cheiro forte de urucum

Yoooooo
Haiiii

O canto se conecta à história “Inmõxã de Seu Otávio”²⁷³, publicada em *Penãhã*, apenas em sua versão em língua portuguesa. Como narrado por Seu Otávio Maxakali, morre um antepassado (mõnãyxop) na aldeia maxakali. Seus parentes o enterram e, como é costume entre os tikmû`ûn, todos se mudam, abandonando a aldeia com suas casas, roças e todos os pertences do morto. Os migrantes buscam um novo lugar para construir uma nova aldeia e recomeçar a vida.

Já reestabelecidos, um dia, um dos parentes retorna à antiga aldeia abandonada para colher as mandiocas no antigo roçado. Chegando lá ele percebe que a cova onde havia sido enterrado o parente morto jazia vazia. O corpo do morto sumira. De certo que tinha se transformado em Inmõxã. O tihik andou até a casa há tempos abandonada. Varreu, limpou e consertou. Anoteceu e ele se deitou para descansar. Foi quando o Inmõxã começou a rodear a casa e a gritar. A noite inteira ele andou em torno da casa e grunhiu, enquanto o tihik lá dentro não pregou o olho de medo. Quando amanheceu, Inmõxã não estava mais lá e o tihik foi-se embora, sem levar mandioca alguma. No caminho de volta para a aldeia nova, encontrou um parente, acompanhado de seu cachorro. Ele vinha também para a aldeia velha buscar alguma coisa. O tihik lhe avisou do perigo: Inmõxã rondava a aldeia. Era melhor não ir. O parente o ignorou e seguiu para a antiga aldeia.

Deu-se o mesmo. Quando ele se deitou para dormir, seu cachorro começou a latir, assustado. Era Inmõxã que rondava a casa. O tihik abriu a porta e corajosamente se pôs à

²⁷³ MAXAKALI, 2005, p. 93.

soleira. Com a intenção de amedrontá-lo, Inmõxã vinha em sua direção e parava quando chegava bem perto. O parente então pegou seu facão e avançou sobre o Inmõxã. A fera correu e o parente foi atrás em meio à mata. Ele tentou acertar Inmõxã jogando seu facão sobre ele, mas errou, e o facão se perdeu. Inmõxã também sumiu no mato. No dia seguinte ele foi embora de volta para a aldeia nova. Chegando lá contou aos parentes o acontecido. Foi aí que todos se uniram para vencer o Inmõxã.

Cortaram paus e fizeram um jirau por cima do rio. Dois rapazes se deitaram sobre o jirau e esperaram por Inmõxã. Mas ele não veio. Outros dois rapazes substituíram aqueles sobre o jirau. E esperaram. Os dois começaram a cantar. “Era o sinal de que já estavam prontos”²⁷⁴. “Os parentes tiraram os dois rapazes da cama e os pintaram com urucum. Depois pegaram plumas e as pregaram nos corpos dos rapazes. O urucum cheirava muito forte”²⁷⁵. Eis a passagem que se relaciona diretamente ao canto-yãmîy. A história segue até que os tihik consigam, por um artifício, vencer Inmõxã²⁷⁶.

O canto seguinte também se refere à mesma história de Inmõxã. Quando os dois rapazes são trazidos para se deitarem no jirau sobre o rio para atrair Inmõxã, os “sobrinhos pequenos”, putixnãg, lhes trazem o urucum para que se pintem:

Yé yé yé yé yé yé
Yooooooooo
Haiiii

Putixnãg xop ãpu nãñãñãm
Max hã nu xupe yãmîy hõm yãy ãna
Hõm yãy ãna
Hõm yãy ãna

Yooooooooo
Haiiii

Putixnãg xop ãpu nãñãñãm
Max hã nu xupe yãmîy hõm yãy ãna
Hõm yãy ãna
Hõm yãy ãna

Hõm yãy ãna
Hõm yãy ãna

Yooooooooo
Haiiii

²⁷⁴ MAXAKALI, 2005, p. 97.

²⁷⁵ Ibidem.

²⁷⁶ Inmõxã só morre se for flechado ou perfurado em algum dos orifícios do corpo: olhos, boca, ouvidos, umbigo ou ânus. Sua pele impenetrável faz com que o resto de seu corpo seja invulnerável.

A tradução:

Yé yé yé yé yé yé yé
Yooooooooo
Haiiii

Os sobrinhos pequenos trazem urucum
Trazem e entregam aos yãmîys, que se pintam
Que se pintam
Que se pintam

Yooooooooo
Haiiii

Os sobrinhos pequenos trazem urucum
Trazem e entregam aos yãmîys, que se pintam
Que se pintam
Que se pintam

Que se pintam
Que se pintam

Yooooooooo
Haiiii

O que segue, também pertencente ao yãmîyxop de Moka'ok, é o canto de Putuxkup, que se resume a pintar a imagem de um casal de corujas que canta no escuro:

yooooooooo
haiiii

putuxkup xop xup nêgã pu
ãxat hã xip
ãxat hã xip
ãxat hã xip

yooooooooo
haiiii

yoooooooo
hiiii

um casal de corujas no escuro
canta
canta
canta

yoooooooo
hiiii

O canto de Kokexkata encontra-se também em *Hitupmã'ax*. Inserido no contexto da narrativa do yãmîy²⁷⁷, ele faz referência ao fato de, na história, o yãmîy do lobo-guará passar a viver na kuxex (a “casa dos cantos”), onde canta toda vez que é solicitado. “Como surgiram os Maxakali” é o título que a tradução ganhou no livro.

Hahi hahi hahi hahi

Mõxatix-mõxax-xax-xeh
Mõxax-xax-xeh
Mõxat ne ãxup hahi hahi hahi

Mõxatix-mõxax-xax-xeh
Mõxax-xax-xeh
Mõxat ne ãxup hahi hahi hahi

Kõmãgkata tonoo-ok

Segue a tradução:

Hahi hahi hahi hahi

Acordem, o dia já clareou
O dia já clareou
Venham caçar hahi hahi hahi hahi

Acordem, o dia já clareou
O dia já clareou
Venham caçar hahi hahi hahi hahi

Venham pescar²⁷⁸.

²⁷⁷ MAXAKALI, 2008, p. 26-9.

²⁷⁸ 2008, p. 26-9.

Algumas vezes o minimalismo dos cantos chega ao paroxismo. O que segue é para o yãmîy de Kotkuphi, que se refere à linha que serve de eixo à mandioca (trata-se daquela fina corda que fica dentro da mandioca). O termo se compõe de kot (contração para kohot, “mandioca”), kup (“pau, osso, estrutura”) e hi (“comer”, “saciar”, “satisfazer-se”, ou ainda “viver”). Seu canto se constitui de uma única frase, que faz referência a uma ação que o yãmîy de Kotkuphi executa durante a realização de seu yãmîyxop. Nessa ocasião, de dentro da kuxex, Kotkuphi aponta sua flecha para o alto, deixando somente a sua ponta à vista de todos no “terreiro de religião” (hãpxep) por cima da parede de palha que esconde os yãmîy lá dentro. Em sua literalidade o canto repete, nesta versão gravada pelos professores tikmû’ûn, dezoito vezes o enunciado: “eu faço minha flecha sair”.

Ha hi ya huk huk

Yõg pox yok yãn xumepmã
 Yõg pox yok yãn xumepmã
 Yõg pox yok yãn xumepmã
 Yõg pox yok yãn xumepmã
 Yõg pox yok yãn xumepmã
 Yõg pox yok yãn xumepmã
 Yõg pox yok yãn xumepmã
 Yõg pox yok yãn xumepmã
 Yõg pox yok yãn xumepmã
 Yõg pox yok yãn xumepmã
 Yõg pox yok yãn xumepmã
 Yõg pox yok yãn xumepmã
 Yõg pox yok yãn xumepmã
 Yõg pox yok yãn xumepmã
 Yõg pox yok yãn xumepmã
 Yõg pox yok yãn xumepmã
 Yõg pox yok yãn xumepmã
 Yõg pox yok yãn xumepmã
 Yõg pox yok yãn xumepmã

Ha hi ya huk huk

O signo literário tikmû’ûn é, por excelência, sensório (sonoro e/ou visual) e não racional. A literatura maxakali ou tikmû’ûn estaria mais alinhada com certa tradição que vê na poesia mais afinidade com a pintura ou a música do que propriamente com a literatura. *Ut pictura poiesis*, a concepção da antiguidade que estabelece essa relação, atravessa a modernidade com Rimbaud, chega até a América com Pound e seu “imagismo”, até dar nos

poetas concretos brasileiros, que levam ao extremo os procedimentos para se extrair da palavra o que ela tem de imagem. É natural, portanto, que hoje a teoria literária ou poética, com base em tal tradição, reconheça na poesia indígena mais uma afirmação dessa característica. Não à toa, Haroldo de Campos defendeu ao final de sua vida a incorporação à literatura brasileira da tradição poética em língua tupi (deve-se reivindicá-la em todas as línguas indígenas) e em seu *Crisantempo – no espaço curso nasce um* (2004) presta uma homenagem à literatura ameríndia ao “reimaginar” em língua portuguesa poemas escritos em nahuátl (a língua ancestral dos Astecas mexicanos).

Îta ãgtux – a história do dragão

“Îta ãgtux”, ou literalmente “História do Dragão”, é o título do texto em língua maxakali à página 73 de *Memória Viva* (2009). O título da versão em Português, às páginas 74-5 ficou sendo “História do Dragão Toktukkup”. Ao ler a história no livro, Isael Maxakali chamou a atenção para a existência de uma outra versão da mesma e seu canto correspondente, cuja escrita e tradução aqui apresentadas são emblemáticas da relação entre canto e narrativas maxakalis.

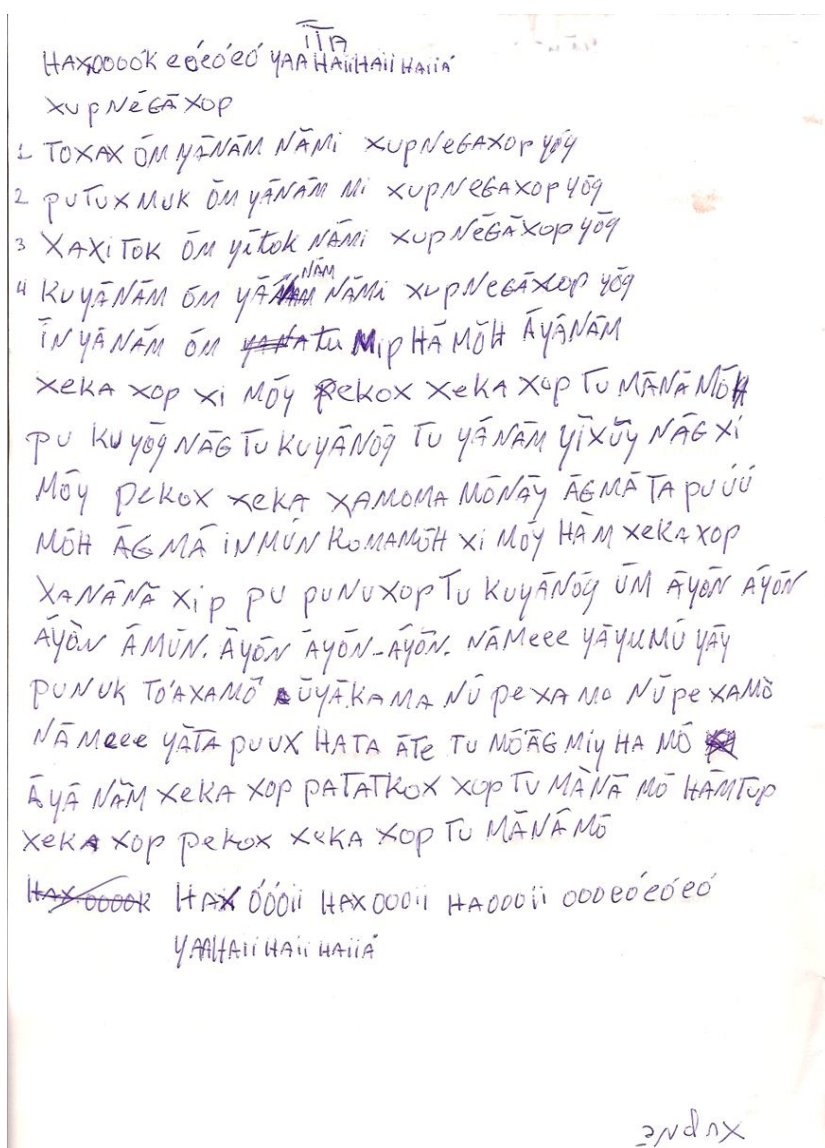


FIGURA 32: Manuscrito de Isael Maxakali para o “Canto do Dragão”.

O canto foi gravado em audiovisual na mesma ocasião em que foi escrito. Em seguida, comparando a escrita do canto de Isael com sua audição, considerando as pausas e a entonação do cantor, cheguei à seguinte formatação para o texto.

Haiiiooookeóéóéóyai
Aahaiihaiiahiiá

Xupnêgãxop
Toxax òm yãnãm nãmi
Xupnegaxop yõg
Putuxmuk òm yãnãm nãmi
Xupnegaxop yõg
Xaxitok òm yítok nãmi
Xupnegaxop yõg
Kuyãnãm òm yãnãm nãmi
Xupnegaxop yõg
Ïnyãnãm òm tu mip hãmõh
Ëyãnãm xeka xop xi mõi
Pekox xeka xup tu mãnãmõh
Pu kuyõgnãg tu kuyãnõg
Tu yãnãm yíxûynãg xi mõi
Pekox xeka xamoma mõnãy
Ëgmãta puúú mõh
Ëgmã inmûn kommõh
Xi mõi hãm xekaxop xanãnã xip
Pu punuxop tu kuyãnõg
Um äyõn äyõn äyõn
Ëmûn äyõn äyõn äyõn
Nãmeee yãyumû yãy punuk
To' axamõ úyãkama
Nu pexamo núpe xamõ
Nãmeee yãta puux
Hata äte tu mõi'ãg miy há mõi
Ëyã nãm xeka xop xi mõi
Patakok xop tu mãnã mõi
Hãmtup xekaxop
Pekox xekaxop tu mãnãmõ

Haxóóóii haxóóóii haxóóóii oooééééó
Yaahaiihaiiahiiá

O vocabulário deste canto é repleto de termos oriundos da “fala verdadeira” (yîy xe’e), o linguajar ritualístico, hermético, dominado mais pelos pajés do que pelos falantes comuns da língua. Daí haveremos encontrado dificuldades na tradução, o que, no entanto, não impede de termos a ideia, ainda um pouco vaga, da sequência ideogramática que compõe o mosaico dessa história. A versão em prosa, apresentada logo em seguida à tradução, contada por Sueli em Português e transcrita por mim, auxilia no seu deciframento:

Escuridões/muitas noites
Caçar brilho intenso
Das escuridões/muitas noites
Penugem brilho intenso
Das escuridões/muitas noites
Neblina branquinha
Das escuridões/muitas noites
Luz brilho intenso
Das escuridões/muitas noites
Inmõxã vai levitando
Muitas luzes grandes vão
O céu grande lá no alto vai clareando
O macaco fica com medo
A luz fraca vai
Entra no céu grande
Vai fazendo “púúúú”
(Eu vou para o céu grande)
E ficou olhando a terra toda
O papagaio fica com medo
“Faz cocô cocô cocô”
“Faz cocô cocô cocô você primeiro”
“Então nós somos parentes”
“Caça por lá”
“Que eu caço por aqui”
É uma pessoa
E eu deixei ir embora
As luzes grandes vão embora
Vão iluminando os caminhos
Grandes auroras
Vão iluminando os céus grandes

Comparando o canto com a forma em prosa da história, vemos que a função do canto é mais a de mostrar, através de uma sequência de imagens que descrevem sinteticamente as situações narradas:

Antigamente tinha um pajé que era encantado. Ele deitou para descansar sobre um couro. E o filho dele foi caçar.

Dentro da mata, o mico um Inmõxã. Uma espécie de dragão. Um Inmõxã-dragão. Então o mico-inmõxã-dragão foi atrás do filho do pajé com a intenção de matá-lo.

O pajé, que estava deitado, teve um sonho. Ele viu, enxergou que o filho dele estava passando por dificuldade.

E o filho dele tinha subido num pé de sapucaia. E ficou lá.

Ele pegou uma sapucaia verde, boa de bater. Bateu com ela na árvore pra ver se era dura. E era. Era boa pra se defender. Ele ficou segurando ela.

Enquanto isso o pai dele lá na aldeia viu que ele sofria. Ele saiu ao pátio da aldeia e se transformou numa luz. Assim ele saiu voando atrás do filho dele dentro da mata.

Quando o mico-inmõxã-dragão chegou e pulou para pegar o filho do pajé na árvore, ele pulou para outro galho e fugiu do mico-inmõxã-dragão. E alguma vez tentava o acertar com a sapucaia.

Quando seu pai, o pajé, chegou, matou o mico-inmõxã-dragão.

Aí Îta, o dragão, encontrou um mõnãyxop (antepassado) e falou assim:

— Caga!

E o outro falou:

— Não! Caga você primeiro.

Quando Îta cagou, o mõnãyxop pegou o cocô e colocou embaixo dele.

E o cocô do dragão estava cheio de ossos. Porque ele tinha comido muita caça.

Então o mõnãyxop mostrou o cocô ao próprio dragão. E falou para o dragão:

— Você é meu parente. Você é meu irmão. Vai caçar por aqui. E eu vou caçar por ali.

Lá na frente Îta, o dragão, viu um rastro na lama. Era pé de gente.

Ele pensou: “É o mõnãyxop. É tihik. Eu deixei ir embora”.

O dragão é grande. Maior que um tihik. Ele come gente. Anda nas quatro patas. E sai luz pela sua boca²⁷⁹.

Îta é também como os maxakalis nomeiam o cometa no céu. Segundo Sueli, a cauda do cometa é vista como o fogo que sai pela boca do dragão. Ainda segundo Isael e Sueli, existe o costume maxakali de que quando alguém vê Îta no céu deve pegar logo um tição em brasa e jogar para o lado aonde a luz vai e recitar o seguinte: “Ah hãm kumuk pu yã to’ak mûn hã pi ûgmûātu hãm kumuk xit nûy pax mõh hãm tox ha xi hãmpakut”. Ou seja: “Que não tenha coisa ruim aqui. Só longe daqui, as coisas ruins. Tira as coisas ruins de nós, como as doenças, e leva pra longe”. O desenho a seguir, de autoria de Sueli, ilustra a situação:

²⁷⁹ Transcrição da fala de Sueli Maxakali contanto a “História de Îta, o dragão”. Sueli afirma que, de acordo com os parentes mais velhos, Jeribá, localidade próxima à aldeia do Pradinho, em Bertópolis, seria o cenário dos fatos narrados no “Canto/História de Îta, o Dragão”.

ĪTAPĒKUK MĀY MŌYON



FIGURA 33: Desenho de Sueli Maxakali para Īta (Dragão) ou cometa.

Para que não haja dúvida quanto ao fato de Īta ser o cometa e não a estrela-cadente, que se diz mǎyōnnāgmōg (literalmente, “estrela que vai”), reproduzimos o desenho com legenda feito por Sueli representando a segunda.

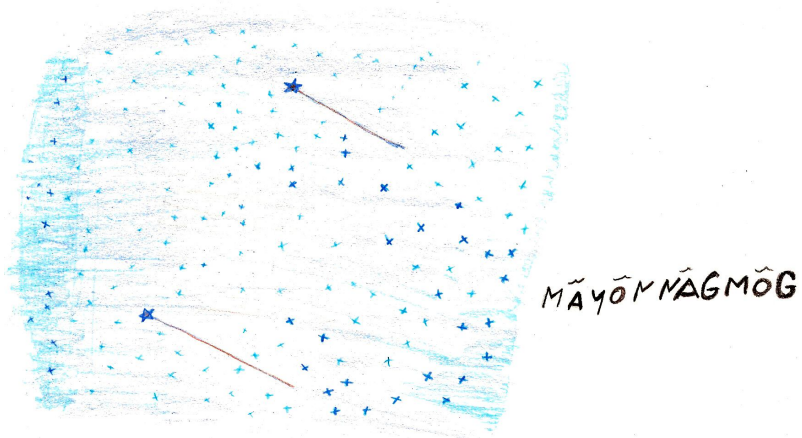


FIGURA 34: Desenho de Sueli Maxakali para mǎyōnnāgmōg ou “estrela-cadente”.

Aliás, se adentrarmos a seara astronômica maxakali, como não poderia deixar de ser, encontraremos uma vastidão de imagens.

CAPÍTULO IV

EXERCÍCIOS DE TRADUÇÃO INTERCULTURAL

Pexkox yõg tappet ou “a carta do céu” maxakali

A noite foi escura e muito estrelada no dia 16 de maio de 2007 na Aldeia Verde maxakali em Ladainha. De tarde, durante as atividades desenvolvidas para a criação do livro *Hitupmã'ax* (2008), Isael e Sueli nos fizeram, a mim e a Sandro Campos (linguista que desenvolveu doutorado sobre a língua maxakali na UFMG e participante da equipe de elaboração do “livro de saúde maxakali”), o convite para que fôssemos jantar com eles em sua casa.

Ao chegarmos à casa de nossos anfitriões na aldeia, já ouvindo ao longe a cantoria de um yãmîyxop, fomos levados direto ao hãpxep (ou “terreiro de religião”, onde se realizam os rituais). Em meio ao breu era possível divisar os cinco ou seis homens que cantavam e dançavam em volta de dois mîmãñãm, um do xûnîm (morcego) e outro do mõgmõka (gavião), em frente à kuxex. O ritual era de putuxop (gavião-tesoura). Pergunto a Isael se há uma sequência determinada de cantos. Isael diz que sim. Que os cantos “contam uma história”.

Enquanto ouvíamos os cantos, Isael ensejou a contação para nós, em Português, de uma história, já conhecida, publicada inclusive, mas que se estendeu tanto em complexidade, agregando novos personagens e situações, que fez da versão que eu já conhecia de seus livros e bate-papos em salas de aula um mero aperitivo. Era a história conhecida como “Os dois antepassados que estavam deitados”, ou “Õm tix nom mõñãyxop yã hapox”²⁸⁰, em que um tihik casa-se com uma estrela e vai morar no céu. Uma versão escrita da história de Isael é apresentada logo à frente.

Ainda em meio ao breu do “terreiro de religião”, sem outras fontes de luz que nos ofuscassem a visão do brilho ressaltado das estrelas (somente algumas fogueiras ao longe iluminavam as mîptut, as casas, dos maxakalis), nos pusemos a observar os astros. Foi quando Isael deu início a uma verdadeira aula sobre como os maxakalis tradicionalmente nomeiam o que veem no céu escuro. Não havia papel à mão, muito menos gravador, mas os nomes das constelações que Isael nos ensinou nunca mais foram esquecidos.

Findo o ritual, fomos à casa de Isael e Sueli, onde foi servido um caprichado e saboroso jantar com arroz, feijão, macarrão e carne. De sobremesa, um café, saboreado enquanto Sueli contava histórias antigas, aprendidas com sua avó D. Isabel, recém falecida à época, aos cem anos. Sueli emocionou-se ao lembrar-se dela.

²⁸⁰ *Penãhã*, p. 89, e *O livro que conta história de antigamente*, p. 25.

Aquelas imagens do pexkox (céu) maxakali ficaram aconchegadas em minha memória à espera de uma retomada que aconteceu quase três anos mais tarde. Desta vez na cidade, com todas as luzes artificiais a embaçar a nossa visão do céu, voltamos à conversa sobre as estrelas, já pensando em organizar um material que pudesse gerar uma publicação sobre uma espécie de “astronomia maxakali”. Assim, foi em Belo Horizonte que registramos mais alguns termos e expressões que os maxakalis usam para nomear as visões que têm do céu.

Quando expliquei a Isael e Sueli que “astronomia” é o estudo ou conhecimento dos astros, das estrelas no céu, a expressão foi traduzida por eles como hãmnõgnõy yõg mãyõnnãg, ou seja, “estrelas do hãmnõgnõy”. Vale notar que a expressão não é “estrelas do céu (pexkox)”, mas do hãmnõgnõy. Uma das traduções possíveis para o termo, segundo Popovich, é “horizonte”²⁸¹. A “astronomia maxakali” seria, pois, um estudo das “estrelas no horizonte”, ou uma “observação das imagens da terra onde vivem os yãmîy”; no que se assemelha à nossa concepção astronômica, pois as imagens de nossas constelações, desde a antiguidade, são comparadas às imagens de muitos animais e deuses, dentre outras figuras de nosso imaginário.

Depois de lermos e discutirmos o capítulo intitulado “A astronomia dos índios Tupis”, do livro *Universo das inteligências extraterrestres* (1980), de Ronaldo Rogério de Freitas Mourão, retomamos o tema da “carta do céu maxakali”.

A constelação (“mãyõnnãg xohi” seria a expressão em Maxakali, que diz literalmente “estrelas muitas”) conhecida por nós como “as três marias”, por exemplo, é chamada em maxakali de kuptap yîmãg, ou “asa do urubu”. Há uma que se chama kuyepmok xu’uk, ou “ovo de curiango”. Outra é mãyõnnãg pata, ou “pé da estrela”. Yãyã pata é o “pé do vovô, ou titio”. O “cruzeiro do sul” é conhecido pelos tikmû’ûn como Topa kup, ou “cruz de Topa”, este, um yãmîy. O termo kup, que significa “pau”, “osso” ou “estrutura” em Maxakali, e entra na composição do nome de árvores frutíferas, por exemplo, funciona metonimicamente para designar os dois paus perpendiculares que configuram a cruz.

A Via Láctea é chamada na língua tihik de Kuptok, ou “cinza, poeira, pó” (eles também a veem como uma massa esbranquiçada no céu; nossa tradição astronômica compara essa massa ao leite, eles a comparam a uma poeira branca). Um eclipse é quando o sol desaparece ou morre: mãyõn xok (xok é originalmente “morrer”).

²⁸¹ 2005, p. 9.

Quando expliquei a Isael e Sueli que ao mapa ou desenho que se faz do céu, com seus astros e estrelas, dá-se o nome de “carta do céu”, eles traduziram a expressão por pexkox yōg tappet. Termo a termo: “céu”, “de”, “papel, livro ou carta”. Como a sintaxe maxakali coloca os termos invertidos em relação à portuguesa, a tradução é ao pé da letra: “carta do céu”. Ao final, Isael e Sueli disseram-se empolgados quanto à proposta de criarem um atlas astronômico maxakali.

Esta experiência demonstra mais uma vez a importância dada às imagens pelos maxakalis. E como as operações de comparação, analogia e metáfora, comuns a qualquer sistema de conhecimento, estão presentes na forma de conhecer tikmû`ûn. A “carta do céu maxakali” é um compêndio de imagens que, mapeando a abóbada celeste, funcionam como instrumentos cognitivos eficazes. Se toda ciência é uma tradução da natureza, os maxakalis não deixam de ter o seu discurso científico sobre o mundo que os cerca. A ciência opera com vários instrumentos, inclusive as imagens de comparação. Já dizia Nietzsche que só conhecemos o novo com base no que já sabemos. Esse princípio, com ênfase especial nas imagens, está na criação vocabular maxakali para as novidades advindas do contato com os ãyuhuk, assim como em seu conhecimento mais tradicional do céu, da terra, das plantas e dos animais.

Visitando o hãmnõgnõy

Dias depois, ainda no contexto das discussões astronômicas, Isael escreveu a história que havia contado naquela noite escura e estrelada na Aldeia Verde, acrescentando os elementos extras, e intitulado-a “Hãmnõy ha mōg” (“Indo à outra-terra”²⁸²). Reproduzimos aqui em sua versão maxakali e a tradução que realizamos para o Português.

Mōnāyxop nōm pit tix hu nōm hãmxēōk ha ha nōy te māyōnnāg mûg tu pe mōg hãmnõy ha tu yā ha tu a xip hu kupihi xokxop kix ha toa a xokxop pu net ah tu yā xip ūnūn hā xīy oknāg put pu payā mōg tu xe kupihi tu ta pox mōyōn ha mōg tu hãmkox xip ha mō xupep ha mōg tu hitop xak tu pa’ ah tu ta um nāy ūmōy yāyxip ax tu xe mōm yōn mōg tu yāy xip ax tu xip tu ta xi mō ōm yōn tu penāhā ha mōg tu yā nōy ax hā mōg ha e’ōte tu ha mōg pa xeyā xupep hãmkox hā ha penāhā tu ta put pu mōg ūpet ha tu xetut tu ātut ūm xit ha tu xit ha mōg tu ya kīy xeka ha tu mōm ha paha tu ta nāy ūxe kupi tu mōg tu xokxop ūm xak ah yā hãmkox mūn ha mōg tu mōg tu tut xit xahi hā mīmhiy tu ta nom hā kīy xeka xut ha yāy koahā nūn tu nūg tu yā hām tu nāhā tu ta yāy hā tohox ha ta tu nūyīxo hā nūn yīha yā nōy te xa’ak nom mūtix yāy hi hu ūypinix tak ūypinix tak hayā xupa nūn tu hām ku mōy nāg ūhā xe ūy tu ta penāhā ha ūmōkuma’ana tu xe yāy tu mōxaha tu ta mōg apne ha tu xupep tu xip ūhā kkuxex tu paxot puk ha ha mōg tu paye xop mūtix hām āgtux tu xokxop ap pu net ah nū pehe hãmnõy tu pom yūmū ha xuxap yāmīy xop mūtix hu ūxit ax xuk huta mōg tu mōg tu mōxaha tu ha toa pip hu xokxop kix yāmīyxop yūmūg hu nagāhā ha mōg tu yā xohi xokxop yīm ūhā putpu nūn ūpip ax ha yīnūg hu yāmīyxop te nōūn xināhā tu hām xip ūhā xe paxot pu yīūn te āmmuk hu tut hā xuk hu mōpak kuxex ha puyl yāmīyxop mā hu ta xuk ax pop hu yā nām tu nō xokyīn xu ha pop hu ta mōg tu mōg tu mōxip ta xit tu xit kux tu ta ōm yōg tut nāg hā hāmtux tu pepi mōyōn ha mīm mōg tu xup tu ta mōkanīn tox tu tu mōg tu mōxaha ūxehe hãmnõy tu tu xe pip tu xe xokxop kix yīha mōg ūhūn nom yōg tutnāg hā hām tux kuxa mōg pa ūyōg tutnāg xup mīmīnāg tu ha penāhā tu gay tu ta nāy ūxit xak pupe put pu nu nūy tu xakux hā xīy oknāg tu xak ha mōg tu putpu nūn hā mām pa xit xak ha xakux hā xīy oknāg hu tap xet hu yāy hā xokxop hu ta xakux xapupnāg, kunūhūm, koktix mēōgnāg, ōnnīynāg.

A tradução:

Dois antepassados estavam deitados no terreiro da aldeia. Um deles se casou com uma estrela. Então ele foi morar no hãmnõy (a outra terra). Lá tem muita caça e ele vivia caçando. Ele ficou lá, pois não tinha como voltar. Ele continuou caçando. Certa vez ele jogou uma flecha que atravessou um buraco no chão e caiu do hãmnõy. Ele procurou a flecha, mas não a encontrou. Ele pensou: vou ficar no mesmo lugar onde estava quando atirei aquela flecha e vou atirar outra, com a mesma força e direção, para ver onde a outra flecha caiu. Assim ele fez e a flecha caiu no mesmo lugar onde a outra tinha caído. Ele foi lá e viu o buraco por onde, agora, as duas flechas haviam caído. Ele voltou para casa e pediu à sua esposa que fiasse linha. Sua esposa fiou um enorme novelo. Ele pegou o novelo e disse à esposa que

²⁸² Hãmnõy é uma variação contraída de hãmnõgnõy.

ia caçar. Ele saiu, mas não foi para caçar. Ele voltou ao buraco. Amarrou a linha numa árvore próxima e jogou o novelo pelo buraco lá embaixo. O novelo desenrolou e a linha chegou até o chão. A linha então virou um cipó. Ele desceu pelo cipó. Seu antigo amigo, que havia ficado na terra quando ele se casou e subiu para o hãmnõy, já estava com saudades dele. Vivia triste e cantando. Enquanto ele descia pelo cipó, começou a ouvir o canto triste do amigo. O amigo, ao vê-lo descer pelo cipó, parou de cantar. Aquele que descia falou: continue a cantar. Mas ele não cantou. Eles se encontraram e foram à aldeia. Paxot (um pássaro) começou a assobiar na Kuxex (“casa de religião”). Ele foi até a Kuxex. Os pajés estavam lá. Ele ficou conversando com os pajés. Ele contou que lá no hãmnõy tem muita caça. “Vamos todos mudar para lá, com nossos yãmîy (espíritos)”, sugeriu ele. Eles foram. Prepararam tudo e foram. Subiram pelo cipó, e quando chegaram lá, caçaram muitos bichos, junto com os yãmîy. Secaram a carne e guardaram uma grande quantidade. Então eles voltaram para a aldeia descendo pelo cipó junto com os yãmîy. Houve um grande yãmîyxop Hemex (ritual do espírito Hemex). Os yãmîy distribuíram a carne para as mulheres da aldeia. Alguns dias depois o Paxot assobiou de novo na Kuxex. As mulheres fizeram comida e colocaram nas bolsas para enviar aos yãmîy na Kuxex. Os yãmîy pegaram a comida e usaram as bolsas para colocar mais carne e trazer para as mulheres. Os yãmîy comeram. Quando terminaram, um yãmîy pegou uma bolsa e jogou para o alto. A bolsa ficou presa no galho de uma árvore alta. Os yãmîy subiram pelo cipó e chegaram ao hãmnõy, onde ficaram caçando mais bichos. A índia que era dona daquela bolsa saiu para buscar lenha e viu sua bolsa agarrada à árvore. Ela não gostou de ver seu presente para os espíritos largado assim. E pensou: “Eu vou cortar o cipó que leva ao hãmnõy. Quando eles quiserem voltar, não vão conseguir”. Ela cortou o cipó e os yãmîy não puderam descer para a terra. Ficaram presos no hãmnõy. Cada um se transformou num bicho: porco caititu, quati, macaco, gato do mato, mico... Depois então eles pularam. E todos caíram com força, de cara no chão. Por isso esses animais têm a cara ou o nariz achatado.

Isael inicia a nova versão onde as outras, já publicadas, terminam: “Dois antepassados estavam deitados no terreiro da aldeia. Um deles se casou com uma estrela. Então ele foi morar no hãmnõy (a outra terra).” Em poucas palavras ele resume a parte da história já conhecida e dá início aos meandros que ainda eram ocultos aos leitores da literatura maxakali já escrita até então.

Ao final Isael desenhou a cena em que os tihik antepassados sobem pelo fio transformado em cipó para chegarem ao hãmnõy, tão abundante em caças.



FIGURA 35: Desenho de Isael Maxakali para a história “Hãmnõy ha mõi”.

Narrando através de imagens da memória ancestral

Como escreve Guimarães (1997), a imagem literária é “o conjunto de enunciados no qual os signos linguísticos estão dispostos de modo a ressaltar os traços sensíveis daquilo que constitui o objeto do discurso”²⁸³. Este “ressaltar os traços sensíveis” passa, como se sabe, pela imitação, questão que, desde a *Poética* de Aristóteles até *As palavras e as coisas* de Foucault, pertence ao âmbito das questões literárias. Esta capacidade que a palavra tem de assemelhar-se ao objeto representado é uma “propriedade do signo icônico”.

Segundo Santaella, é “graças ao que tem de icônico, isto é, de tentativa de ‘traduzir através do verbal o mundo das qualidades aparentes das coisas’”²⁸⁴, que a descrição, uma das facetas da narrativa, seria uma das realizações plenas da imagem em literatura. Como lembra Guimarães, “a descrição passa a ligar-se a cada um dos *elementa narrationis* (*person, factum, casua, locus, tempus, modus, facultas*) que constituem uma proposição narrativa mínima”²⁸⁵.

Sobre a relação entre imagem e narração, escreve Severi:

De um ponto de vista metapsicológico, a emergência dessas imagens como traços mnêmicos parece substituir, se não mesmo evitar, a narração da reminiscência. Como resultantes de um processo psicológico, elas parecem ser mais efetivas que a linguagem, uma vez que registram alguns aspectos da recordação em situações nas quais nenhuma palavra pode ser dita²⁸⁶.

A passagem nos remete à relação entre a narração e a memória, na medida em que as técnicas ou mecanismos para narrar um acontecimento comum, cotidiano, são, em muitos aspectos, semelhantes quando se trata de narrar o passado mítico. Em outro momento, Severi diz que “na tradição xamânica, a recordação desse passado (...) pode ser expresso de modo mais indireto, embora igualmente tocante, por meio da criação de imagens rituais”²⁸⁷. É este

²⁸³ P. 60. Cito um caso que serve de ilustração: um dia, num bar perto de casa, um conhecido contava o caso de um amigo que comprara um carro Maverick (conhecido pelo alto consumo de combustível). Em meio à sua fala, para mostrar como é alto o grau de consumo do veículo, ele oralizou o poema que transcrevo aqui. Entre parênteses seguem as instruções de entonação, que dão ao texto seu sentido anedótico:

litro litro litro litro litro litro... (imitação sonora de carro em ponto morto)
galão galão galão... (carro acelerando)
taaaaaanque, taaaaaanque, taaaaaanque... (mudança de marcha em movimento)
poooooooooost. (reduzindo ao fim do trajeto)

²⁸⁴ Apud GUIMARÃES, 1997, p. 76.

²⁸⁵ GUIMARÃES, 1997, p. 76.

²⁸⁶ SEVERI, 2000, p. 121.

²⁸⁷ SEVERI, 2000, p. 124.

precisamente o ponto das relações intertextuais entre o yãmîy (canto) e a ãgtux (narrativa) maxakali. Como escreve Guimarães ainda: “a narrativa dispõe ela mesma de recursos capazes de construir essa textura de imagens de que a memória é formada”²⁸⁸.

Sabendo que o yãmîyxop maxakali é um evento narrativo em que todo tipo de recurso é usado para re-atualizar a memória mítica²⁸⁹, o trecho a seguir, retirado de *Hitupmã’ax*, deixa claro como a imitação é um recurso também da poética tikmû’ûn, estando presente em seus cantos:

O canto da jararaca imita o canto dos yãmîyxop e os doentes. Depois que ela pica, ela fica mexendo no chão e você vai ficar igual à cobra, mexendo no chão de dor. Você não vai ficar quieto e vai gemer e os pajés vão cantar para você. Então, à medida que eles cantam, os cantos imitando como a cobra faz, eles tiram o canto de você e então você fica bom”²⁹⁰.

O yãmîy faz uso de vários meios e técnicas para a reprodução de sua imagem, com todo seu aparato semiótico que envolve várias grafias: a fala, o canto, o desenho, a pintura, a coreografia, etc. Em nível linguístico, o canto, em conexão com a tradição, é uma forma de religação do ouvinte com a experiência daqueles que viveram em outros tempos, inclusive os mōnãyxop (antepassados), articulando memória e história, através da narrativa. Os yãmîys, fazendo uso dos recursos icônicos da palavra, funcionariam, assim, como imagens da memória, essas descrições que, em meio ao ato de narrar, buscam mostrar:

As imagens da memória que retornam no sonho, incorporando procedimentos pertencentes ao ilusionismo teatral ou aos meios técnicos de produção de imagem: o cinema e a fotografia... em todos esses exemplos encontramos aquelas imagens pertencentes ao mundo dos sonhos e da memória, e que Pasolini denominava *im-signos*²⁹¹.

Alguns cantos tikmû’ûn são a pura descrição de coisas, principalmente animais, seus atributos corporais, suas ações, seus hábitos, seu meio ambiente. Esses textos, como veremos a seguir, são verdadeiros ideogramas da visão maxakali através de seus yãmîys-espíritos (os legítimos narradores em seus yãmîyxops), e configuram-se como importante recurso que auxilia na construção do sentido narrativo dos rituais. As imagens da memória “são constitutivas da experiência do personagem-narrador, formadoras de uma memória

²⁸⁸ GUIMARÃES, 1997, p. 81.

²⁸⁹ Lembro aqui o que me disse Isael em aldeia: que “os cantos contam uma história”.

²⁹⁰ MAXAKALI, 2008, p. 171.

²⁹¹ GUIMARÃES, 1997, p. 31.

‘misturada de imagens e afetos experimentais’²⁹². Em outra passagem, escreve Guimarães “quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou”²⁹³. E alguns dos cantos tikmû’ûn, que descrevem as “imagens da memória” e que auxiliam em suas narrações, realizam verdadeiras montagens das coisas observadas: são verdadeiros ideogramaxakalis.

²⁹² GUIMARÃES, 1997, p. 81.

²⁹³ LEITE, 2005, p. 6.

Ideogramaxakali ou a montagem artística do yãmîy

Antônio Risério, em seu *Oriki Orixá*, coloca o oriki, gênero de poesia oral africana, ao lado de outros, como o haicai japonês, o soneto ocidental, etc. Com a diferença de que o oriki não é um gênero de forma fixa como o soneto, por exemplo, que exige determinado número e tipo de estrofe e rimas para ser considerado um exemplar. Ou ainda o haicai que, também, ao menos em sua origem no Japão, é estritamente composto por três versos cuja métrica é 5-7-5 sílabas poéticas, respectivamente. De fato, o próprio haicai, ao ganhar o mundo, abandonou sua forma fixa. Sabe-se que valores como síntese ou imagética são valores tão ou mais intrínsecos.

Segundo Risério, citando o *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros* de Cacciatore, o oriki seria um “cântico de louvor que conta os atributos e feitos de um orixá”²⁹⁴. Não uma oração, mas sim uma “figuração paratática do orixá”. Entende-se a parataxe por oposição à hipotaxe. Décio Pignatari esclarece:

a parataxe é a organização por coordenação, e o seu pivô é o conjunto das chamadas conjunções coordenativas; a hipotaxe é a organização por subordinação, que se articula graças às conjunções subordinativas. No Ocidente, domina amplamente a hipotaxe, desde quando os árias, saindo do norte da Índia, falando sânscrito, e caminhando para o ocidente, se transformaram nos gregos, que produziram a fissão nuclear da linguagem e das cabeças, ao criar e desenvolver o sistema predicativo da língua (sujeito/predicado/objeto ou complemento), especialmente quando o verbo *ser* é aplicado: *tal coisa é tal coisa*. Daí nasceu a lógica ocidental, que já tomou conta de todo o planeta²⁹⁵.

Vejamos um exemplo de “Oriki de Oxumarê”, transcrito por Risério:

Oxumarê, braço que o céu atravessa
Faz a chuva cair na terra
Extrai corais, extraí pérolas.
Com uma palavra prova tudo
Brilhante diante do rei.
Chefe que veneramos
Pai que vem à vila velar a vida
E é tanto quanto o céu.
Dono do obi que nos sacia
Chega na savana ciciando feito chuva
E tudo vê com o seu olho preto²⁹⁶.

²⁹⁴ RISÉRIO, 1996, p. 93.

²⁹⁵ PIGNATARI, 1995, p. 161.

²⁹⁶ RISÉRIO, 1996, p. 154.

O texto seguinte é um yãmîy seguinte foi registrado por Sandro Campos, linguista da UFMG que pesquisa a língua maxakali.

‘ÖNYÂM

‘önyãm tuthi xux mãhã
‘önyãm kutet xux mãhã
‘önyãm ah hãm tu yãyhi ah
‘önyãm mîm mōg yîmu yãy hih
‘önyãm toktet xux mãhã
‘önyãm ‘âto kopa mōyōn
‘önyãm mîm kox kopa mãm hu mōyōn
‘önyãm a hãm tu mō ka’ok
‘önyãm ‘upip ‘uxãm xi pip ‘uxãm ‘oknãg
‘önyãm nãg upnok xi xepnak um

Numa tradução prosaica temos:

O OURIÇO

o ouriço come folhas de embaúba
o ouriço come folhas de bambu
o ouriço não anda de dia
o ouriço anda em cima do galho da árvore
o ouriço come folhas de mamona
o ouriço dorme dentro do feixe de cipós
o ouriço fica dentro do oco do pau e dorme
o ouriço não anda rápido no chão
tem ouriço que tem espinho e outros que não têm espinho
o ouriço tem rabo e pêlos brancos

No entanto, se perseguimos a poeticidade inerente a praticamente todo texto maxakali, e especialmente aos yãmîys, podemos elaborar algo um pouco diferente.

Não há o que fazer nos três primeiros versos. Já há inclusive uma assonância espontânea entre “embaúba” e “bambu” e o *ddd* de “anda de dia” do terceiro verso não é ruim. No quarto verso podemos sintetizar “anda em cima do galho da árvore” em “caminha no galho da árvore”, em que os dígrafos *nh* e *lh* reverberam-se.

O sexto verso, traduzido por “dorme dentro do feixe de cipós” (Sandro explica em pé de página que ‘âto em Maxakali designa “feixe de cipós cujo interior é usado pelo ouriço como abrigo”), pode ser adaptado para “dorme num ninho de cipós”, onde as consoantes nasalizantes *m* e *n*, duplicadas, mais o *nh*, amaciam sonoramente o leito do ouriço. “No oco do toco”, para o sétimo verso, reproduz a aliteração do *k* no verso original, *kox kopa*, literalmente “dentro do buraco ou oco”. Na língua maxakali, *kox* aparece, por exemplo, na composição de *konãgkox*, vocábulo para “rio”, que é a junção de *konãg* (“água”) + *kox*

(“buraco”). Ou seja, “um oco ou buraco onde corre a água”. Sonora e visualmente, a palavra “toco” acolhe literalmente o “oco” dentro de si.

O oitavo verso tenta se comparar, pela aliteração dos *ss*, em “vai suave sobre o solo”, ao original, também com aliteração, só que em *m*. O verso seguinte mantém a repetição *pip* ‘*uxām xi pip* ‘*uxām oknāg*, que literalmente em maxakali quer dizer “tem espinho e tem espinho pequeno” (*oknāg* quer dizer pequeno, diminuto), mas apresenta um verso mais sintético e harmonioso: “com espinho e sem espinho”. Por fim, o último verso traduz o quase anagrama do original, entre *upnok xi xepnak* (*xi* em maxakali é a conjunção *e*), em uma rima assonante interna: “rabo” com “claro”. Sendo assim, temos a transcrição:

O OURIÇO

o ouriço come folhas de embaúba
o ouriço come folhas de bambu
o ouriço não anda de dia
o ouriço caminha no galho da árvore
o ouriço come folhas de mamona
o ouriço dorme num ninho de cipós
o ouriço dorme no oco do toco
o ouriço vai suave sobre o solo
tem ouriço com espinho e sem espinho
o ouriço tem um rabo e pêlo claro

Paratático, portanto, é o oriki, e também o *yāmîy*, no sentido de que o discurso que os estruturam prescinde de conectores lógicos, como as conjunções, e não se organiza em períodos compostos por subordinação, o que dá à fala ou à escrita seu caráter hierarquizante, como normalmente acontece no discurso ocidental. O poema *yāmîy*, o canto maxakali, é um ideograma, um “cosmos sintético da idéia”, expressão de Augusto dos Anjos no poema “Dança da Psique”. São, como escreve Daniel Guimarães (2002), que reconhece também nos cantos kaxinawá aspecto semelhante, que fazendo desse tipo de poema “um dinamizador das imagens que vão sendo impulsionadas paratática e paralelamente, em uma montagem que oscila, dialeticamente, entre a quebra e a continuidade”²⁹⁷.

Vemos que o poema maxakali aqui transcrito não apresenta “frases que se montam por subordinação hierárquica” numa “sequência de causas e efeitos”. Ele se mostra muito mais como um texto em que “as frases estão em pé de igualdade”, sem orações subordinadas, numa estrutura em que as frases “podem ser justapostas e encaixadas *ad infinitum*”²⁹⁸.

²⁹⁷ Apud CESARINO, 2006, p. 111.

²⁹⁸ PIGNATARI, 1995, p. 162.

Analisando o mesmo procedimento presente no oriki, Risério diz: “O *oriki* é sobretudo uma espécie de montagem de atributos do objeto que tematiza. Uma construção epítetico-ideogramática. O que importa é isso: montagem de atributos, colagem de predicados, justaposição de particularidades e emblemas”. E mais: “O método de montagem. Um *oriki* de Omolu, por exemplo, é uma espécie de ideograma do senhor das pestes”²⁹⁹. Montagem, ideograma, eis o princípio que rege também o *yãmîy maxakali*, caso o queiramos ler no contexto das poéticas mundiais.

Pound, grande teórico e realizador do método ideogrâmico, em seu *A arte da poesia*, no que alguns chamam de “manifesto imagístico”, vai preconizar para o poema: “tratamento direto da coisa; economia de palavras; frase musical”³⁰⁰. Se considerarmos um *yãmîy maxakali* vamos encontrar exatamente o que Pound apregoa para a poesia. Em cada *yãmîy* o tratamento do tema é direto, sem rodeio. O foco do poema é claro e todas as enunciações giram em torno dele. Num *yãmîy* se tem também a quantidade de palavras na medida certa. Não há excesso, não há verbosidade ou palavrorio vazio. Usam-se os termos necessários para se dizer o que se pretende. Num *yãmîy*, a frase é musical, naturalmente. Até por se tratar de canto. Sendo assim, musicalidade e palavras (para usarmos os termos do próprio Pound: melopeia e logopeia) estão interligadas visceralmente. Todos esses recursos são usados no *yãmîy* objetivando a construção de uma imagem. No caso, a imagem-espírito, um *yãmîy* (tal construção de imagens na poesia, Pound denomina fanopeia).

Neste sentido, podemos pensar com Fenollosa que os índios realizam algo que as vanguardas artísticas ocidentais buscam racionalmente, através de pesquisas, tentativas e erros. Fenollosa diz que “a poesia apenas faz conscientemente aquilo que as raças primitivas faziam inconscientemente”³⁰¹. Da mesma maneira, o coreógrafo Maurice Béjart diz que o que os grupos de dança de vanguarda europeus buscam já está nos rituais de macumba e no teatro nô japonês. O que nos faz lembrar que as vanguardas são “primitivas”. Ou, em outros termos, temos o “eterno retorno” nietzscheano. O poeta Paul Valéry sintetiza a questão numa sentença: “a serpente morde o próprio rabo.” Ou seja, um ciclo se fecha. Pela necessidade de constante elaboração, a mentalidade ocidental se vê obrigada a voltar-se ao começo, às origens. De acordo com isso é que Wellek e Warren, em *Theory of Literature*, reconhecem que há certa linha que liga os padrões atuais da literatura ao passado oral em cada cultura. E mencionam o conseqüente retorno ao “primitivo”, destacando sua importância, sobretudo no

²⁹⁹ RISÉRIO, 1996, p. 93.

³⁰⁰ POUND, 1976, p. 09-11.

³⁰¹ FENOLLOSA, 1994, p. 128.

que tange à literatura folclórica ou oral, para os estudos de teoria do gênero. E defendem a necessidade de a literatura se “re-barbarizar” (e podemos deduzir que não só a literatura, mas todas as artes e por extensão toda a cultura de um povo)³⁰². Ou seja, a própria teoria literária acadêmica nos incentiva a buscar o outro.

Picasso se inspirou nas máscaras rituais africanas para pintar seu “*Les Femmes d’Alger*”. Stravinsky buscou subsídios para a “Sagração da Primavera” nos rituais pagãos dos povos eslavos antigos. O surrealismo, na linguagem inarticulada do inconsciente freudiano. O dadaísmo, na lógica (talvez fosse melhor dizer *analógica*) infantil. O modernismo brasileiro, com Oswald, se inspira na imagem do índio e seu “primitivismo” visceral antropofágico. Todos, no fundo, buscando superar o idealismo do símbolo, através de uma linguagem mais icônica, nos termos da Semiótica de Peirce: uma linguagem mais imediata, intuitiva, livre de conexões lógicas e concatenações subordinativas, hierarquizantes. Buscando enfim uma linguagem mais ágil, mais artística. De acordo com o pensamento de Eisenstein, isso não seria gratuito:

A questão é que as formas de pensamento sensorial, pré-lógico, preservadas na forma do discurso interior dos povos que alcançaram um nível suficiente de desenvolvimento social e cultural, ao mesmo tempo também representam, para a humanidade no alvorecer do desenvolvimento cultural, normas de conduta em geral, isto é, as leis de acordo com as quais fluem os processos de pensamento sensorial são equivalentes, para a humanidade, a uma ‘lógica habitual’ do futuro³⁰³.

Para o cineasta e teórico russo: “Montagem é a idéia que nasce da colisão de duas tomadas independentes”³⁰⁴. Em seu artigo “Palavra e imagem” ele vai compará-la em nível linguístico com as palavras *portmanteau* de Lewis Carroll, também conhecidas como palavras-valise, uma palavra dentro de outra, ou dois vocábulos justapostos dando origem a uma nova e criativa palavra: “dois significados colocados em uma palavra, como se a palavra fosse uma mala *portmanteau*”. Um dos mestres de tal procedimento seria, como cita o russo, James Joyce. Nos dizeres de Eisenstein “todo idioma tem seu profissional de ‘*portmanteau*’”. No Brasil com certeza seria Guimarães Rosa, principalmente no *Grande Sertão: Veredas*. Os maxakalis também os teria. Uma palavra como *mîptutmõg* (“carro”), que trás dentro de si outras três ou quatro (“madeira”, “mãe” – dessas origina-se a palavra “casa” – e o verbo “ir”), e que nos leva à metáfora “casa que anda”, pode muito bem ser considerada como tal. São o

³⁰² WELLEK & WARREN, sd, p. 235-6.

³⁰³ EISENSTEIN, 2002, p. 122.

³⁰⁴ CARONE NETTO, 1974, p. 103-4.

que, nos dizeres de Haroldo de Campos, se constituem na “palavra-metáfora”, “palavra-montagem”, ou “palavra-ideograma”³⁰⁵. No idioma maxakali a criação de palavras deste tipo se dá numa frequência muito maior que no Português, sobretudo quando os índios necessitam nomear artefatos industriais levados ao seu território.

Eisenstein, em seu famoso estudo “O princípio cinematográfico e o ideograma”, analisando o haikai e o tanca, este, um gênero mais antigo que derivou aquele, vai dizer: “Ambos são pouco mais que hieróglifos transformados em frases. Tanto que metade de sua qualidade é avaliada por sua caligrafia. (Podemos pensar que no caso de uma obra oral, tal metade deve ser avaliada em função da *performance*) O método de resolução de ambos é inteiramente análogo à estrutura do ideograma”³⁰⁶.

A poesia maxakali por isso muito se aproxima da noção que, segundo Leyla Perrone-Moisés, Roland Barthes faz do haikai: “O haikai consegue a façanha de dizer a pura constatação sem nenhuma vibração de arrogância, de sentido, de ideologia”³⁰⁷. Também o yãmîy é a linguagem sendo usada pura e simplesmente como o real, representação livre de arrogância e ideologia. O que Perrone diz mais à frente serve também ainda para o yãmîy:

O que diz o haikai é um momento intensamente vivido por “alguém”, mas fixado em linguagem sem o peso do sujeito psico-lógico do Ocidente. Nenhuma moral da história. O haikai é, para Barthes, um lugar feliz em que a linguagem descansa do sentido, e neste momento, segundo ele, é o de que ela necessita. Não como uma fuga, mas como uma tomada de fôlego; não para alienar-se, mas para “dar um tempo”³⁰⁸.

Tal concepção é muito próxima do que se pode inferir do método ideogrâmico de Pound, definido por Géfin como “um processo em que o artista, através de aguda percepção, tem uma visão da relação entre as particularidades observadas e do funcionamento da natureza. Da exatidão dessa percepção o artista recria tal visão na obra literária”³⁰⁹. O artista buscaria o “detalhe luminoso” e simplesmente o apresentaria, sem fazer comentários.

O artista, portanto, não comenta, o que o levaria a colocar muito de si na obra. Ele apenas apresenta, mantendo desta forma uma atitude de despojamento. Neste caso, cabe ao espectador fazer inferências. Sendo assim, tanto o haikai, como os poemas ideogrâmicos de Pound, e também o yãmîy maxakali, são inscrições em que o indivíduo tipicamente ocidental,

³⁰⁵ CAMPOS, 1986, p. 21.

³⁰⁶ EISENSTEIN, 1994, p. 152.

³⁰⁷ BARTHES, 1978, p. 86.

³⁰⁸ Idem, p. 87.

³⁰⁹ GÉFIN, 1982, p. 08.

egocêntrico, se ausenta, ou, nas palavras de Perrone, em posfácio à obra de Barthes, “dá um tempo”, numa linguagem livre das metáforas decorativas ou de asserções pessoais, e rica, por outro lado, em “metáforas interpretativas”³¹⁰ e imagens, características da poética ideogrâmica. Configura-se assim uma linguagem sem ideologia, pois “nossas línguas ocidentais estão cansadas de fazer sentido”³¹¹. Tal estética, me parece, dialoga com a teoria de Nietzsche que considera “o apolíneo e se contrário, o dionisíaco, como potências artísticas que emergem do seio da própria natureza, *sem a intermediação do artista humano...*”³¹². Ou seja, em ambos os casos o ego inflado tipicamente ocidental se ausenta. Seria como se os yãmîy também fossem ditados aos tihik pela natureza, sua cultura.

A tal retomada de fôlego de que fala Barthes pode ser traduzida na já mencionada “re-barbarização” de Wellek & Warren: um retorno ao dito “primitivo” para uma renovação da arte. Em nosso caso, em se tratando de americanos, brasileiros, até para evitar o risco que corremos, mencionado sagazmente por Perrone, de “ruminar os velhos discursos europeus e de desembocar nos mesmos impasses a que eles agora chegam”³¹³. O yãmîy e todos os prováveis outros gêneros de literatura indígena no Brasil podem ser um atalho a nos desviar dessa senda já excessivamente trilhada e desgastada.

“Do nosso ponto de vista, estas são frases de montagem. Séries de tomadas”³¹⁴, acrescenta Eisenstein sobre o haikai. É como se cada verso fosse a tomada de uma cena num filme. Entre um e outro há um corte. Como se cada verso fosse um fotograma. Ou, como diz Modesto Carone em seu estudo sobre a poesia de Georg Trakl, “... as imagens isoladas do poema se comportam como as ‘tomadas’ ou os fotogramas montados num filme...”³¹⁵. O mesmo se dá no caso dos poemas maxakalis: cada verso pode ser visto como a tomada de uma cena, como se o poema fosse um roteiro sintético. Vejamos o exemplo da “Canção do martim-pescador-pequeno”.

O martim-pescador-pequeno
Está na árvore seca
Ele desce no rio
Ele entra na água
Ele sai com um peixe
Ele está parado comendo o peixe
Ele corta caminho entre dois morros

³¹⁰ Idem, p. 50.

³¹¹ BARTHES, 1978, p. 85.

³¹² NIETZSCHE, 2007, p. 33.

³¹³ BARTHES, 1978, p. 86.

³¹⁴ EISENSTEIN, 1994, p. 153.

³¹⁵ CARONE NETTO, 1974, p. 15.

Ele vai rio abaixo
Ele vai rio acima
Ele voa entre o céu e a terra
Ele desce no rio grande³¹⁶.

Lévi-Strauss em “A eficácia simbólica”, ao analisar a estilística de um canto xamanístico dos índios Cuna do Panamá, chama a atenção para algo parecido usado como recurso de memorização. Ele reconhece, intuitivamente, a técnica ideogrâmica empregada no poema indígena: ao tratar das descrições minuciosas de determinadas situações que se repetem no poema, ele escreve: “é como se fossem, dir-se-ia, filmados ‘em câmara lenta’”³¹⁷. Transcrevemos aqui a passagem para que se possa comparar com o poema maxakali:

A parteira dá uma volta dentro da cabana;
A parteira procura pérolas;
A parteira dá uma volta;
A parteira põe um pé diante do outro;
A parteira toca o solo com seu pé;
A parteira coloca o outro pé para a frente;
A parteira abre a porta de sua cabana; a porta de sua cabana estala;
A parteira sai...³¹⁸

Trata-se do mesmo paralelismo, da mesma concisão, e da mesma parataxe encontradas no yãmîy e que funcionam como recurso para o que é chamado de “montagem de atributos”. Nos dizeres de Géfin: “*the very basis of the ideogramic method, Pound’s ‘intuitive affinity for description by particulars’*”³¹⁹. Da mesma maneira que no método ideogrâmico poundiano, os yãmîys maxakalis também apresentam os atributos dos seres cantados. O yãmîy maxakali é um ideograma que presentifica um espírito ou totem (a despeito de toda polêmica que cerca este último termo). Sua estruturação se dá basicamente por montagem. A mesma montagem que é pressuposto do haikai e do oriki de Risério e que no cinema de Eisenstein é uma “atividade de fusão ou síntese mental, em que pormenores isolados (fragmentos) se unem, num nível mais elevado do pensamento, através de uma maneira desusada, emocional, de raciocinar – diferente da lógica comum”³²⁰.

O yãmîy é, no âmbito maxakali, o que o oriki é no âmbito africano. Assim como os orikis, que Risério reconhece como um gênero de poesia, os yãmîy são uma espécie de avatar que também expressa a concretização de um espírito na terra, através do método da

³¹⁶ MAXAKALI, 2004, p. 8-17.

³¹⁷ LÉVI-STRAUSS, 1991, p. 223.

³¹⁸ Idem, p. 222.

³¹⁹ GÉFIN, 1982, p. 5.

³²⁰ CARONE NETTO, 1974, p. 103.

montagem ou ideograma. No caso maxakali, segundo depoimento dos próprios índios, o yãmîy/canto não representa ou homenageia o yãmîy/espírito, mas é o próprio espírito; o que nos remete a algo que está na origem da relação signo (pra ser mais específico neste caso devemos mencionar “símbolo”) e referencial, que é a antiga concepção de “palavra mágica”, como formulada por Ernst Cassirer: aquela que está na origem da criação e que tem o poder de, ao ser mencionada, fazer surgir a coisa. Trata-se do velho *dixit* bíblico: no começo era o verbo: “e Deus disse: faça-se a luz e a luz se fez”. Em certa medida equivale à “palavra-força” de Zumthor, que, em contraposição à palavra ordinária, banal, superficial, “tem seus portadores privilegiados: velhos, predicadores, chefes, santos e, de maneira diferente, os poetas”³²¹.

Quando, em ritual, os maxakalis recitam ou cantam seus yãmîys, estão presentificando seus espíritos, a sua natureza, e com eles se relacionando, interagindo e recebendo ensinamentos, aprendendo a tradição e também, porque não, a lidar com o novo.

Este canto para o tatu é outro exemplo:

Koxut hãmkox hu kopa moyõn
Koxut yã hãmkox kopa tokpep
Koxut ãpnîy yîta yã hi hu xit hã yã hi
Koxut tute komîy mahã xi kohot xi puxõõy
Koxut yã hãmtup tu yã hi xi ãpnîy hã

O tatu dorme dentro do buraco
O tatu dá cria dentro do buraco
O tatu sai à noite para andar e para comer
O tatu come batata, mandioca e minhoca
O tatu anda de dia e de noite

O que escreve Almeida sobre os textos indígenas de um modo geral, vale para o yãmîy: “Mais do que as ilustrações que acompanham os textos, a linguagem mesma desses textos é icônica, porque é mais analógica. A sua poesia, mais que representar o objeto, figura o objeto, reenviando seu leitor constantemente ao real”³²². O yãmîy é um procedimento, tanto artístico quanto científico. Ele funciona como um método de coleta de informação da realidade circundante. Ele realiza uma coleta e a organização de dados referentes à natureza e à realidade. O acervo de yãmîy é como um virtual, gigantesco e infinito banco de dados.

³²¹ ZUMTHOR, 1989, p. 89.

³²² ALMEIDA, 2000, p. 125.

O canto que fala do bicho-preguiça, por exemplo, nos dá uma listagem de hábitos e características do animal.

Xûûy atute hãm tu yã hi ah
Xûûy tute mîxux mûn mãhã
Xûûy amõkaok ah
Xûûy yã pepi yã hi hu mîxux mãhã
Xûûy pepi xit payã a pepi yõn ah xi xux ah
Xûûy a pepi ûyõg konãg pip ah yã tute mîxux kopa xoop
Konãg hu yã ha munha yum pepi
A hitup hu nam tup ah yã yõn putup xe'ex hu nãhã xi xux putup xe'ex hu

A preguiça não anda no chão
A preguiça só come folhas
A preguiça não vai depressa
A preguiça vai lá em cima para comer folhas
A preguiça fica lá em cima, mas não faz cocô e nem xixi lá em cima
A preguiça não tem água lá em cima, ela bebe água de dentro das folhas
Quando ela quer fazer cocô e xixi ela desce

É curioso notar como um poema de Oswald de Andrade, presente em seu livro *Pau Brasil*, guarda semelhanças com este yãmîy maxakali da preguiça. Parodiando os textos de caráter descritivo dos viajantes europeus antigos, que, frente às novidades encontradas nas terras tropicais, se punham a descrever tudo o que viam, Oswald acaba por realizar um “yãmîy”, fazendo também uma listagem das características do animal. Como para mostrar-nos que o yãmîy possa ser uma espécie de procedimento literário arquetípico, o poema “Festa da raça” nos fornece, maxakalisticamente, um ideograma do bicho-preguiça:

Hu certo animal se acha tambem nestas partes
A que chamam Preguiça
Tem hua guedelha grande no toutiço
E se move com passos tam vagarosos
Que ainda que ande' quinze dias aturado
Não vencerá distancia de hu tiro de pedra³²³

A semelhança parece confirmar a afirmação de Almeida quanto ao fato de “justamente o livro *Pau Brasil* de Oswald de Andrade, o poeta que eliminou ‘todas as ideias recebidas, até chegar ao Brasil ainda meio pré-histórico, revelado pelos conquistadores’, pode ser considerado o precursor da poesia indígena brasileira”³²⁴. Ferreira (2009) em sua carta a Oswald de Andrade “comunica” ao poeta modernista a recorrência da técnica

³²³ Cito a edição fac-símile da de “Sans pareil”, francesa, de 1925, que faz parte da *Caixa modernista comemorativa*. (pp. 28-9).

³²⁴ ALMEIDA, 2000, p. 127.

“cinematográfica” nos cantos tikmû’ûn, “muito semelhantes com os da sua poética da câmera eye”.

Intriga descobrir que um procedimento parecido esconde-se também na prosa filosófica de um Deleuze, se transformada em poesia. Em *Mil Platôs* (1997), o francês igualmente apresenta as características e hábitos, não do bicho-preguiça, mas do carrapato, no que, como uma listagem de afetos, se confira em uma espécie de yãmîy espinosista.

Por exemplo, o Carrapato,
Atraído pela luz,
Ergue-se até a ponta de um galho;
Sensível ao odor de um mamífero,
Deixa-se cair quando passa um mamífero sob o galho;
Esconde-se sob sua pele,
Num lugar o menos peludo possível.
Três afetos e é tudo;
Durante o resto do tempo o carrapato dorme,
Às vezes por anos,
Indiferente a tudo o que se passa na floresta imensa³²⁵.

Como um yãmîy do carrapato, o texto deleuzeano guarda semelhanças estilísticas com a poética tikmû’ûn. Também quanto à sua função, o texto, penso, se aproxima dos textos maxakalis. Ele é um método afetivo de conhecimento: o que pode um corpo, quais são seus afetos. A filosofia tikmû’ûn que sustenta tal poética é semelhante. Interessa a um tihik saber e comunicar os afetos de corpos que vivem ao seu redor, nas matas, nas águas, em seus cabelos, em seu próprio corpo.

Dirão que os três afetos do carrapato já supõem características específicas e genéricas, órgãos e funções, patas e trompas. É verdade do ponto de vista da fisiologia; mas não do ponto de vista da Ética onde as características orgânicas decorrem ao contrário da longitude e de suas relações, da latitude e de seus graus. Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afetos, como eles podem ou não compor-se com outros afetos, com os afetos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente³²⁶.

Os yãmîys são essa troca, para compor corpos mais potentes. Mutantes. Com habilidades diferentes. Capazes de inumanidades. De viajar, como o pajé, a lugares

³²⁵ DELEUZE, 1997a, p. 42-3. A citação aqui foi formatada em versos para mais se assemelhar à forma em que são escritos os yãmîy maxakali. Na obra de Deleuze o texto encontra-se em prosa, ou seja, um enunciado após o outro na mesma linha.

³²⁶ DELEUZE, 1997, p. 43.

inalcançáveis a meros humanos. Capazes de cantar sobre-humanamente e sobrenaturalmente. Um yãmîyxop é uma festa da metamorfose. Uma sucessão de transformações se dá durante um ritual.

CAPÍTULO IV

ASPECTOS DA POÉTICA MAXAKALI

Paralelismo

Se o paralelismo está presente em poéticas como a marubo, como explicitado por Pedro Cesarino em seu “De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios” (2006), ele é marcante também na poesia do yãmîy. Cesarino mostra o paralelismo como “essência mesma do artifício poético” e, com Jakobson, o aproxima do cinema: “A visão binocular criada pela sobreposição de duas imagens, assim como a própria sensação estereoscópica fornecida por tal justaposição, conduzia Jakobson a aproximações com a montagem cinematográfica”³²⁷. O yãmîy da Garça, entre tantos outros, é emblemático.

Minha irmã, estica o seu pescoço até a outra margem
Minha irmã, estica o seu pescoço até a outra margem
Para o seu sobrinho atravessar
Para o seu sobrinho atravessar

Eu vou sentar no bico dela
Eu vou sentar no bico dela
Se ela derrubar você no rio
E torço o bico dela
E torço o bico dela

“Cada linha nada mais é do que fragmento de uma imagem maior em que vemos a pessoa do cantador se deslocar por posições outras do cosmos”³²⁸ diz Cesarino; e lembra Simoncsics (1978) que considerava o paralelismo e a forma musical em certos momentos a serviço “dos propósitos da *visualização*, e não da *narração*”³²⁹. Já chamamos a atenção antes para o estatuto de “iluminuras-cantadas” dos yãmîy. Continua Cesarino:

Os paralelismos e as montagens parecem de fato prestar-se à visualização dos eventos paralelos que a pessoa cindida do xamã/cantador experiênciava. Partido entre o que constantemente traduzimos por seu aspecto corporal e seu(s) outro(s) aspecto(s), almas, duplos ou princípios vitais, o locutor de cantos xamanísticos frequentemente relata, reporta e torna visíveis seus trajetos, visitas, diálogos e sobreposições a miríades de subjetividades ou pontos de vista³³⁰.

³²⁷ CESARINO, 2006, p. 106.

³²⁸ Ibidem.

³²⁹ Apud CESARINO, 2006, p. 106.

³³⁰ CESARINO, 2006, p. 107.

Humberto Eco, em seu livro *Quase a mesma coisa*, em capítulo intitulado “Fazer Ver” nos fala da hipotipose, que é “o efeito retórico através do qual as palavras podem, justamente, tornar evidentes fenômenos visuais”, ou “aquela figura mediante a qual se apresentam ou se evocam experiências visuais através de procedimentos verbais (e isso em toda a tradição retórica)”³³¹. A afirmação de Severi logo abaixo demonstra que o paralelismo é uma das técnicas retóricas de que fazem uso também os tikmû’ûn para fazer valer essa espécie de pulsão da imagem presente em sua poética:

Não concluímos que a memória social de uma tradição ameríndia seja fundada nem sobre um análogo da escritura alfabética, nem sobre uma tradição ‘oral’ vagamente definida, mas sobretudo sobre uma mnemotécnica figurativa [*figurata*], cujo foco é a relação que se estabelece entre uma iconografia relativamente estável e um uso rigorosamente vigiado da palavra, organizada em repetições paralelísticas referentes à memória³³².

³³¹ ECO, 2007, p. 232.

³³² SEVERI apud CESARINO, 2008, p. 437.

Metamorfose

Se Ovídio tem suas *Metamorfoses*, os maxakalis também as têm. Tomando-as como efeitos de imagem, chamo a atenção para a frequência com que elas ocorrem na poética maxakali. Sabe-se que o fenômeno é frequente, de um modo geral, nas tradições ameríndias. Para Viveiros de Castro “a metamorfose corporal é a contrapartida ameríndia do tema europeu da conversão espiritual”³³³. E mesmo na antiguidade clássica, com Ovídio e suas *Metamorfoses*, o tema é recorrente. Relativamente à literatura indígena, Maria Inês, em *Desocidentada – experiência literária em terra indígena* (2009), levanta a questão: “Mas e se, ao invés da metáfora, pensarmos na metamorfose como princípio da literalidade?”³³⁴.

Em Maxakali poderíamos usar o termo yãyhã para designar a metamorfose, donde yãy é uma partícula que indica reflexividade, como o “se” em Português, e hã, um modificador, cujo sentido aproximadamente seria “por meio de”: “transformar em algo” é a tradução que nos dá Popovich³³⁵, podendo ser sintetizada em “modificar-se” ou “transformar-se”. Essa modalidade de transformação entre os tikmû’ûn está, segundo Myriam, intimamente ligada ao processo de transformação do koxuk em yãmîy, ou seja, da palavra em canto: “A noção de palavra se eleva como possibilidade de se transcender a este limite, ou seja, de colocar a morte não mais como um fim, mas como um processo de transformação”³³⁶. A morte, pois, na concepção maxakali é uma transformação da palavra em canto, da imagem (koxuk) em yãmîy.

Essa morte-metamorfose é, assim, um devir. E muitas vezes, no caso indígena, um devir-animal. “Num devir-animal, estamos sempre lidando com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com uma multiplicidade”³³⁷. O yãmîyxop maxakali é composto de uma série. O morcego (xûnîm), por exemplo, pode tomar a forma da lua (mãyõnhex), do sol (mãyõn), da estrela (mãyõnnãg), da anta (ãmãxux), da cobra (kãyã), do sapo (konnokaxax), do jacaré (mã’ây), da onça (hãmgãy), do cavalo (kamanok), da irara (kupûmõg), de Inmõxã, do ãyuhuk, ou até do helicóptero (mîmptutmõg pepi mõg). Sua sequência pode ser vista inclusive nos desenhos ao longo do mîmãnãm.

³³³ CASTRO, 2006, p. 390.

³³⁴ ALMEIDA, 2009, p. 54.

³³⁵ 2005, p. 86. “Topa te yãyhã puhuk – Topa transformou em abelha” é o exemplo de frase dado por Popovich.

³³⁶ ALVARES, 1986, p. 77.

³³⁷ DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 19.



FIGURA 36: Mímãñãm do xûnîm (morcego) na aldeia de Pauleno, no Pradinho em 2008.

Estes, por sua vez, se tornam os narradores nos yãmîyxop. São eles que, cantando, contam as histórias ancestrais, garantindo a reprodução daquilo que costuma ser chamado de mitologia, mas que se confunde com a própria literatura. O animal, portanto, que “encabeça” um yãmîyxop tem a capacidade de ser muitos, de se metamorfosear em vários (aqueles de seu bando). “Dizemos que todo animal é antes um bando, uma matilha”³³⁸, escreve Deleuze...

O yãmîy Moka’ok, o “espírito-corredor”, se transforma em amãxux (anta), putuxkup (coruja), nãhãn (urucum), kãyãta xexka (cobra grande), putixnãg (sobrinhos), mõgmõka (gavião) e outros. E é sobre esses devires que os professores maxakalis escrevem em seus livros. são esses devires que deixam seus rastros pelas mãos dos escritores tikmû’ûn.

Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritores, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc. (...) O escritor é um feiticeiro porque vive o animal como a única população perante a qual ele é responsável de direito³³⁹.

³³⁸ DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 20.

³³⁹ Idem, p. 21.

Daí também que a ideia de *suplemento* em Derrida pode nos ajudar a lidar com essa mutação. Se, como escreve ele, qualquer imagem é já um suplemento da natureza, e sendo a natureza um signo, invertendo-se e tomando o signo (suplemento) da natureza, podemos pensar na metamorfose como um signo “suplementado”. Ou seja, um signo que tem já outra presença dentro de si.

Pois, o conceito de suplemento – que aqui determina o de imagem representativa – abriga nele duas significações cuja coabitação é tão estranha quanto necessária. O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a *culminação* da presença. Ele cumula e acumula presença. É assim que a arte, a *tekhné*, a imagem, a representação, a convenção etc., vem como suplemento da natureza e são ricas de toda esta função de culminação³⁴⁰.

Se a imagem, em sentido amplo que lhe dá Derrida - de arte, *tekhné* - já é em si um suplemento à natureza, e indiscutivelmente são os índios dotados dela, podemos ver a metamorfose como um suplemento ao suplemento. Podemos vê-la como um signo dotado dessa cumulação, desse excesso ou “plenitude enriquecendo uma outra plenitude”. Um signo que “se acrescenta senão para substituir”³⁴¹.

A metamorfose é uma subversão da “força de lei” que define a significação dos signos inscritos no domínio da terceiridade (Peirce), os símbolos. Eles rompem com a relação de convenção típica dos signos simbólicos, como quer Guimarães³⁴². Listo aqui alguns exemplos encontrados nos textos maxakalis. Em “Mātānāg”³⁴³, história cuja versão em português ganhou o título de “Encantada”³⁴⁴, a metamorfose é fragmentária. Sabemos que ela ocorre pela mudança das pegadas ou rastros observados no chão por Mātānāg:

No outro dia, ela levantou bem cedinho e foi seguir as pegadas, olhar. Na cinza da estrada tinha o rastro de um ratinho. Um rato. Aí, ela seguiu em frente e viu um rastro de gato. Um gato. Ela foi, seguiu, seguiu... Lá na frente, ela viu um rastro de raposa. Uma raposa. Lá na frente. Então, ela foi atrás e viu um pé de *hāngāy* (onça). Ela foi, foi seguindo... o rastro foi aumentando. O rastro de onça. Ela foi atrás, foi atrás correndo... e deixou seu *kutok* (filho) em casa. Deixou o menino na casa e foi correndo, correndo...

Lá na frente, o rastro mudou: era um pé de *tihik* (gente). Já era um pé de gente³⁴⁵.

³⁴⁰ DERRIDA, 2004, p. 177.

³⁴¹ Idem, p. 178.

³⁴² 1997, p. 66.

³⁴³ MAXAKALI, 2008, p. 31-45.

³⁴⁴ Idem, p. 36.

³⁴⁵ Idem, p. 36.

A metamorfose é do espírito do marido de Mātānāg. Rato, gato, cachorro, onça, e finalmente homem, a metamorfose é seriada. Indicial, metonímica, a transformação é sugerida pelo foco narrativo, que mostra uma marca: as pegadas, exemplo semiótico clássico para índice.

Ressoa aqui a metamorfose, também indicial, percebida pela linguagem, de “Meu tio, Iauareté”, de Guimarães Rosa. Como um reverso da metamorfose em Mātānāg, de animal para homem, no conto de Rosa dá-se o contrário: o homem vai virando onça. A transformação é percebida através dos elementos linguísticos que passam a fazer parte do discurso do personagem. A linguagem vai ganhando cada vez mais elementos da língua Nheengatu, idioma dos índios Tupi, fazendo com que a sonoridade vá de um tom mais discursivo até se aproximar de grunhidos, como um sinal de que o contador vai se transformando em animal totêmico deste povo: a onça.

Na primeira história encontrada em *Penãhã*, cujo título dá nome ao livro, após os Inmõxãs (gato, onça e outros) terem comido uma tartaruga, restam as tripas desta para um último Inmõxã, que chegara atrasado ao banquete. Em meio às tripas havia um filhote da tartaruga, ainda vivo. O Inmõxã pegou o filhote e o jogou no fogo, mas ele “caiu do outro lado. Longe do fogo”³⁴⁶. Em seguida: “Quando ele jogou o filhote, viu que não era como filhote de tartaruga, era como gente: tinha braço, perna, cabeça. E eram dois”³⁴⁷. Trata-se da primeira mutação, seguida de multiplicação, que ocorre no livro.

Em “Ûxape xop kik tute”, ou “Ele matou os companheiros”³⁴⁸, os índios foram caçar capivara (kuxakuk). “Quando chegaram à beira do rio, os índios viraram *kuxakuk*”³⁴⁹. A mesma metamorfose se dá outra vez na mesma história, com outro grupo que fora ao rio caçar capivara. “Ao chegar no rio, o baixinho fez todos eles virarem capivaras”³⁵⁰. Neste caso é mencionado um agente que realiza a transformação, não ficando explicitado tratar-se de um feiticeiro. Na versão da mesma história publicada no *Livro que conta histórias de antigamente* (1998), intitulada “Nûhû kōnak yōk xokxop āktux”, ou “História dos bichos da água”, fica claro tratar-se de um feiticeiro: “Os antepassados estavam caçando capivara. Um velho foi

³⁴⁶ MAXAKALI, 2005, p. 22.

³⁴⁷ Ibidem.

³⁴⁸ Idem, p. 55.

³⁴⁹ Idem, p. 57.

³⁵⁰ Ibidem.

caçar junto com os seus parentes. Este velho era um feiticeiro e transformou os parentes em capivaras”³⁵¹.

Sabe-se que a feitiçaria é repreendida com violência entre os maxakalis. Normalmente tais poderes só são manipulados em grupo, principalmente por pajés, e seu uso em causa própria e contra alguém é extremamente condenável. Na história em questão, o destino do agente é trágico:

Uma índia ganhou um quarto de capivara, cozinhou e dividiu com os filhos. Quando ela foi comer um pedaço do pé, ela achou um espinho igual ao que estava no pé do seu marido. Ela descobriu que estavam comendo um pedaço do seu marido transformado em capivara e contou às outras mulheres o que estava acontecendo. Ela era muito inteligente. Fizeram reunião e resolveram matar o baixinho. Essa mulher fez uma bolsa, colocou dentro do tronco de uma árvore para que as abelhas fizessem morada. Ela chamou o índio e as mulheres para tirar o mel. Chegando lá, elas pediram que ele subisse no tronco da árvore. Ele subiu, depois elas acenderam um fogo embaixo da árvore. O índio estava dentro do tronco da árvore e muita fumaça chegou até ele, até que ele caiu em cima do fogo e morreu queimado³⁵².

Esta versão acaba assim. A versão em *O livro que conta histórias de antigamente*, porém, tem um acréscimo sentimental: “Só que uma das mulheres era esposa dele. E ficou chorando com saudade do marido”³⁵³.

Em ““Ûhãm kãyã tep top”, ou “Estava trabalhando e a cobra matou”³⁵⁴, a metamorfose se dá em casais. “Chamaram as mulheres e foram para o rio. Lá, cada homem pegou uma mulher pela mão, pulou dentro d’água e foram se transformando em casais de capivara”³⁵⁵.

No último conto do livro, intitulado “Xokixxeka yõg hãm ãgtux”, ou “História do Tamanduá”, tem-se a metamorfose de todos os personagens. Primeiro, dois filhos da índia que acaba por virar tamanduá. Eles pedem que o irmão mais novo busque folhas de pacova, para que fizessem penas com elas. Eles as prendem em seus braços “e começam a voar para o céu”. “Os filhos se transformaram em urubus-rei e urubus comuns”³⁵⁶. Em seguida, foi a vez do irmão mais novo. Um de seus irmãos mais velhos diz: “Então você vai tirar um pedaço de madeira vermelha e fazer com ele um bico pra você. Tire também folhas pequenas de árvore

³⁵¹ MAXAKALI, 2005, p. 41.

³⁵² Idem, p. 58.

³⁵³ Idem, p. 41.

³⁵⁴ Idem, p. 69.

³⁵⁵ Idem, p. 69-70.

³⁵⁶ Idem, p. 122.

para fazer penas com elas, assim você vai virar inhambu”³⁵⁷. Por fim a história mostra como o tamanduá surgiu da mulher:

A mãe ficou olhando tudo aquilo e pensou em virar bicho para sumir também. Ela pegou então uma folha de coqueiro e enfiou seu talo no ânus até esticar sua cabeça, de forma que ela ficasse comprida como a do tamanduá. A parte da folha que sobrou para fora se tornou seu rabo. Ela então cantou: *prü, prü, prü* e sumiu no mato³⁵⁸.

Trata-se de uma passagem sugestiva no que se refere ao conceito de “sexo vegetal”, como apresentado por Medeiros (2009a) em sua obra de mesmo título. Em suas palavras, o “sexo vegetal” são “vários momentos mínimos de apropriação libidinosa das árvores brasileiras”³⁵⁹, ou “uma contiguidade intensa, não necessariamente uma cópula, um ato sexual consumado ou perverso”³⁶⁰.

Pensando extensivamente no “papel do inumano na vida afetiva dos indígenas”³⁶¹, devemos levar em conta a quantidade de uniões entre seres humanos e seres não-humanos (pode-se questionar inclusive, sob um ponto de vista perspectivista, o que vem a ser o “humano”)³⁶² que se dão nas histórias contadas pelos maxakalis.

Em “Konãg xeka” ou “A grande água”, a versão do dilúvio maxakali, presente em *Penãhã* (2005) e também em *O livro que conta histórias de antigamente* (1998), o antepassado se une a uma macaca, depois a uma fêmea de porco-do-mato, e por fim a uma corsa, para enfim recomeçar a geração tihik (humanos). O antepassado segue a sugestão do espírito que o salvara do afogamento: “Quando foi de noite, o espírito falou pra ele procurar um bicho fêmea e casar com ele. Qualquer bicho”³⁶³. Da união com a macaca nasce um macaco, que é morto pelo antepassado. Da união com a porca-do-mato nasce um porquinho, que também é morto. Só na terceira união, com a corsa, é que nasce um “maxakali de verdade”, e então “ele ficou com ela para sempre”³⁶⁴.

As metamorfoses parecem servir à representação das transformações do espírito. Um ser humano “vira onça” quando fica enraivecido. Os maxakalis parecem querer dizer (e o

³⁵⁷ MAXAKALI, 2005, p. 122.

³⁵⁸ Idem, p. 124.

³⁵⁹ MEDEIROS, 2010a, p. 10.

³⁶⁰ MEDEIROS, 2009b.

³⁶¹ Idem.

³⁶² No perspectivismo de Viveiros de Castro os animais se veriam a si mesmos dotados de humanidade, enquanto nós, humanos, seríamos vistos por eles como feras, ou presas, em suma, animais (CASTRO, 2006).

³⁶³ MAXAKALI, 2005, p. 53.

³⁶⁴ Idem, p. 54.

fazem), não retoricamente, mas mostrando em imagens, tal transformação. Como diz Nietzsche, “a metáfora não é, para o verdadeiro poeta, uma figura de retórica, mas uma imagem substituída que plana realmente diante de seus olhos em lugar de um conceito”³⁶⁵.

Seria a metamorfose uma metáfora visceral? Uma metáfora em outro grau?

É nesta “economia intelectual de tipo imagístico-mostrativa”³⁶⁶, como quer Viveiros de Castro, que os maxakalis transfiguram a morte em Inmōxã, por exemplo. Quando se encontra com Inmōxã é o mesmo que estar se encontrando com a própria morte. Daí o pavor que provoca tal encontro. E, se da morte só se foge através de artifício engenhoso, o mesmo é necessário para vencer Inmōxã: ou se corre dele, ou espertamente se consegue matá-lo, atravessando com objeto pontiagudo um dos orifícios de seu corpo.

E se uma onça é um animal feroz, alguém muito raivoso também se deve temer e evitar. Um ser humano vira onça quando se torna enraivecido. Neste caso, não à toa a palavra para “raiva” está na raiz de “onça” em Maxakali. Hãmgãy (o animal) agrega gãy (feroz, nervoso, raivoso, irritado).

A imagem, portanto, se altera. Onde antes se via uma pessoa, agora se vê uma onça, ou um macaco, ou um tatu, etc. alguma característica do animal em que se transforma parece adquirir o agente da transformação. Cria-se uma imagem para o estado de espírito que se quer representar. Ovídio o faz, por exemplo, para a inveja, sentimento normalmente não tido em boa conta pela moral ocidental, e por isso pintado em cores monstruosas pelo poeta latino em “A gruta da inveja”, presente nas suas *Metamorfoses*:

É a estância da Inveja em gruta enorme,
Lá nuns profundos vales escondida,
Aonde o Sol não vai, nem vai Favônio.
Reina ali rigoroso, eterno frio,
De úmidas, grossas névoas sempre abunda.
O monstro vive de vipéreas carnes,
Dos seus tartáreos vícios alimento.
Da morte a palidez lhe está no aspecto,
Magreza, e corrupção nos membros todos;
Olha sempre ao revés; ferrugem torpe
Nos asquerosos dentes lhe negreja;
Vê-se o fel verdejar no peito imundo,
Espumoso veneno a língua verte...³⁶⁷

³⁶⁵ *O nascimento da tragédia*, p. 65.

³⁶⁶ CASTRO (2002).

³⁶⁷ OVÍDIO, p. 45.

A lógica do tipo de união gerada pela metamorfose parece afim à do ideograma, em que coisas aparentemente estranhas se unem na formação de conceitos novos. Como espécies de *ready-made* duchampianos, os inusitados casais citados aqui congregam seres que, em princípio, estariam em categorias diferentes e repulsivas. Porém, como a lógica do ideograma não é excludente, mas, pelo contrário, prevê a inclusão de qualquer elemento em suas criações, por mais alienígena que possa parecer, os produtos dessas uniões pressupõem, por outro lado, que o espírito de seus “leitores” sejam abertos a novas interpretações. Vale lembrar que o mesmo princípio está na forma como os xikrin-Mebêngôkres (observável também entre os maxakalis) lidam com os produtos industrializados que chegam a seu território, dando origem a uma mistura muito característica de misticismo e economia de mercado, em que tais produtos entram no fluxo de objetos rituais. Trata-se da boa e velha antropofagia. Como escreve Carlos Fausto em prefácio à obra de Gordon (2006): “Ora, o aspecto ‘quente’ da tradição transformacional indígena deriva do papel atribuído ao dispositivo de apropriação: a abertura não se faz pela inovação autóctone, mas pela apropriação exógena – a inovação é alopoiética”³⁶⁸.

E já que o assunto é economia: podemos lembrar que a China, cultura do ideograma por excelência, foi a responsável pela união, num verdadeiro *ready-made*, de duas ideias ou conceitos até então inconciliáveis (capitalismo e comunismo), dando origem ao que é hoje em dia conhecido por “comunismo de mercado”, para espanto dos economistas ocidentais. Como diz Viveiros de Castro citando Deleuze, é como “fazer passar uma linha de fuga entre os dois pólos de uma contradição, cortá-la no meio e sair do outro lado. É como dar o pulo do gato, em outras palavras, dar o pulo da onça”³⁶⁹.

A tradição filosófica ameríndia seria desta forma uma segunda via ao logocentrismo; estando suas marcas já em sua mitologia, nisto não diferindo da tradição dita ocidental. De fato, como nos faz notar Krupat (2003),

as histórias de *trickster* (...) não operam de acordo com a lógica *opositiva* que tem caracterizado o pensamento do ocidente moderno e letrado. Mais uma vez, Barre Toelken, em seu trabalho com o narrador Coquelle, George Wasson, captura bem a natureza complementar, conjuntural ou dialética das narrativas de *trickster* quando ele nota que para aqueles que contam as histórias, seus aspectos de bufão-benfeitor, sacro-profano não existem como oposições ou contradições. Pelo contrário, as histórias insistem que “bom e

³⁶⁸ GORDON, 2006, p. 29.

³⁶⁹ 2007, p. 24.

mau, sagrado e secular, esperto e burro, não são qualidades mutuamente excludentes, mas justapostas, depende uma dos aspectos da outra³⁷⁰.

Há histórias em que o maxakali que se une e constitui família com uma estrela, como em “Õm tix nom mōnāyxop yā hapox” ou “Dois antepassados que estavam deitados”³⁷¹. Outras uniões que entram em choque com os parâmetros de nossa moral ocidental, ferindo o princípio da não contradição, são ilustradas pela índia que mantinha relações sexuais com o genro em “Yāy hā hup tu xok” ou “A história da antepassada que ficou com vergonha” e que, diante do corpo morto da filha, que se suicida ao descobrir a relação incestuosa, diz: “Então, já que você morreu, eu vou ficar no seu lugar. Vou casar com seu marido”³⁷².

Um pouco menos estranha talvez seja a união dos meninos da aldeia, trocados entre as mães que estavam sem marido, com essas mulheres mais velhas da comunidade em “Kakxop pahokxop” ou “As crianças cegas”³⁷³. Provavelmente mais chocante é o fato de as crianças, ao final, matarem todos os homens (os pais) que haviam retornado à aldeia depois de anos, permanecendo assim com as “mães”-concubinas.

Pode parecer bizarra também a cena da antepassada que aprecia “os testículos grandes e gostosos” de anta, e que se masturba usando o pênis seco e pintado de urucum do mesmo animal em “A história do tamanduá”³⁷⁴. Tudo parece seguir a lógica concreta do pensamento selvagem de Lévi-Strauss, que segue outros parâmetros que não aqueles adotados por nossa tradicional lógica no ocidente, moto-contínuo de nossa moral judaico-cristã.

A metamorfose é certamente um procedimento da poética tikmû’ûn, tão natural quanto o é para nós a metáfora, a metonímia, a comparação, etc. Um canto se transforma em outro, assim como os animais que eles convocam. A imagem que serve de analogia aqui é a das pegadas de animais que Mātānāg lê no chão e que indicam a metamorfose da alma (koxuk) de seu marido recém-morto, cujas carnes do corpo ela acabara de consumir num ritual antropofágico, no início da narrativa em *Hitupmā’ax*³⁷⁵. É um rastro de rato (xetxox), que se transforma em rastro de gato (mêõg), que se transforma em rastro de raposa (kokexmax), que se transforma em rastro de onça (hāmġāy), e que se transforma finalmente em uma pegada de homem (tihik).

³⁷⁰ P. 32.

³⁷¹ MAXAKALI, 2005, p. 89.

³⁷² Idem, p. 88.

³⁷³ Idem, p. 29.

³⁷⁴ MAXAKALI, 2005, p. 119.

³⁷⁵ MAXAKALI, 2008, p. 36.

Vozes

Um poema yãmîy muitas vezes é composto de mais de uma voz de enunciador. Segundo Isael, no “canto da garça”³⁷⁶, por exemplo, há duas vozes. De acordo com a formatação que lhe damos aqui, na primeira estrofe um parente fala para a garça: “Minha irmã...”, solicitando que a garça ajude sua sobrinha, a arara, a atravessar o rio. Na segunda estrofe quem fala é a arara, visando o emissor da primeira voz: “Eu vou sentar no bico dela”, tendo a garça como uma terceira pessoa do discurso. Na terceira estrofe, volta a primeira voz, dessa vez direcionada para a segunda (“você”), mantendo desta vez a garça como terceira pessoa (“o bico dela”). O canto é, pois, um diálogo entre parentes, em que a garça ora é segunda pessoa, ora terceira.

hoaaii hoaaii haia

ûgpit ûgpit nu ãxuk nîy tit ax
ûgpit ûgpit nu ãxuk nîy tit ax
pu am tîx xop muta tu mōkopux
pu am tîx xop muta tu mōkopux

ûya xox tu yum
ûyã xox tu yûm

pe tu te ãxop mûnûmãhã
ûxox kûyî
ûxox kûyî

haiia hoo oo hooaaii

hooaii hauá
hooaii hauá
hoiaaaauh
xaó xaó xaó

Tradução:

hoaaii hoaaii haia

Minha irmã, estica o seu pescoço até a outra margem
Minha irmã, estica o seu pescoço até a outra margem

³⁷⁶ A garça (putuxtop) toma parte no yãmîyxop do poop (mico), assim como o tihik (humano) e o mōnãyxop (antepassado).

Para o seu sobrinho atravessar
Para o seu sobrinho atravessar

Eu vou sentar no bico dela
Eu vou sentar no bico dela

Se ela derrubar você no rio
Eu torço o bico dela
Eu torço o bico dela

haiia hoo oo hooaaii

hooaii hauá
hooaii hauá
hoiaaaaauh
xaó xaó xaó

Não saberia dizer se há alguma mudança no timbre de voz, ritmo, andamento, ou qualquer outra característica na emissão vocal do cantador que indique tais mudanças de voz. Ainda que não haja, imagino que para o público participante de um yãmîyxop, conhecedor do contexto a que se refere o canto (sua narrativa, etc.) não haja nenhuma questão em relação a isso. Conhecendo a tradição, sabendo de cor as histórias e cantos que se relacionam àquele, conhecendo os mitos, enfim, estando enredado na virtualidade hipertextual da cultura tikmû'ûn é fácil para um maxakali ler todo tipo de mensagem envolvida na poesia do yãmîy e identificar, como neste exemplo, quem diz o que.

Tais características explicitam o conteúdo dramático, quase operístico, de que podem ser dotados os yãmîyxop maxakali com sua infinidade de cantos, que, por sua vez, convocam uma infinidade de vozes. Sendo um yãmîyxop a configuração de um tempo-espaço de interação entre yãmîys e tikmû'ûn, ou seja, entre uma variedade de entidades vindas do hãmnõgnõy e os humanos no chão (hãhãm) da aldeia, é natural que seus cantos, a forma ideal de fala dos yãmîy (yîy xe'e – a “fala verdadeira”), expressem a dialética inerente a eles, os diálogos dos yãmîy entre si e, quiçá, destes com os tihik.

Outra lira

Se a polifonia do yãmîy é mais afeita ao drama e seus cantos estão mais para “eventos ou arenas que, no entanto, nada dizem de um sujeito lírico ou da criação artística autocentrada”³⁷⁷, talvez então a última pá de cal deva ser jogada sobre a ideia de um “eu-lírico”. Jakobson assegura que “qualquer mensagem poética é, virtualmente, como que um discurso citado, com todos os problemas peculiares e intrincados que o ‘discurso dentro do discurso’ oferece ao linguista”³⁷⁸. E Viveiros de Castro, ao tratar da “alteridade poética” dos índios, por sua vez escreve que “o discurso xamanístico é um jogo teatral de citações de citações, reflexos de reflexos, ecos de ecos – interminável polifonia onde quem fala é sempre o outro, fala do que fala o Outro”³⁷⁹. No caso maxakali, o grande “outro” tikmû’ûn é na verdade o yãmîy. O pajé é quem convoca esse outro a cantar e realiza a mediação entre ele e os tihiks.

As poéticas indígenas, não sendo, pois, caracterizadas por uma agência subjetiva, mostram-se no fundo muito modernas. Os yãmîys se anunciam por si mesmos, através dos cantos que enunciam. Sendo que os yãmîys já são outros e não os tikmû’ûn eles mesmos. Os yãmîys são outras figuras. São koxuk que se transformaram (yãyhã). Inevitável não lembrar dos heterônimos de Fernando Pessoa. Se pajés são poetas que cantam não por eles mesmos, mas por outros seres, outras vozes, a poética indígena seria, portanto, uma alteridade em si mesma. No que se encontra com a modernidade de um Rimbaud – em que o sujeito já se revelava cindido ou múltiplo, muito antes de seus conterrâneos pós-estruturalistas o denunciarem –, expressa em seu famoso aforismo: “EU é um outro”.

³⁷⁷ CESARINO, 2006, p. 115-6.

³⁷⁸ 1970, p. 150.

³⁷⁹ 1986, p. 570.

Uma poética da embriaguez e do sonho

Entre os Siona, povo que vive ao longo dos rios Putumayo e Aguarico, no sul da Colômbia e norte do Equador, “os desenhos são cópias daqueles vistos adornando os espíritos e seus objetos durante os rituais alucinógenos”³⁸⁰. Yajé é o nome dado por eles à planta *Banisteriopsis*, erva que “permite ao xamã conhecer centenas de espíritos que habitam os cinco planos do universo”³⁸¹. Como escreve Langdon, “os Siona referem-se a dois lados da realidade: um da realidade comum; o outro onde os espíritos habitam”³⁸². O yajé, continua ele, “proporciona o principal meio de contato, pois por meio da experiência visionária se atinge o outro lado”³⁸³. O pajé tem, pois, entre outras funções, a “responsabilidade de guiar os participantes por meio das visões” compartilhadas durante os rituais, quando se adentra um “mundo de cores espetaculares e de cenas”³⁸⁴. “A aquisição de poderes sobrenaturais envolve a experimentação de um conjunto de visões culturalmente esperadas, que são descritas pelos xamãs antes da ingestão da droga e em seguida evocadas por cânticos, durante o transe alucinógeno”³⁸⁵. São essas visões e cantos que constituem o “conhecimento simbolizado”, base da cultura siona.

A dinâmica cultural siona, com base na manutenção e reprodução de seus cantos e visões, guarda algumas semelhanças com a transformação do koxuk em yâmíy dos maxakalis, também um mecanismo-chave para a perpetuação da cultura e do modo de vida tikmû’ûn. Já foi dito aqui que tradicionalmente os tihik faziam uso de um tipo de cauim (bebida fermentada da mastigação do milho pelas mulheres), principalmente durante a realização de seus yâmíyxops. Como afirma Popovich, “há também evidência de drogas alucinógenas usadas nas cerimônias Míxux, sendo fumadas ou bebidas”³⁸⁶. A substituição dessas drogas hoje em dia por outras, a cachaça (kenmuk), ou mesmo o café (kapex), também muito consumido durante toda a noite de um yâmíyxop, comprovam a necessidade, determinada pelo costume cultural, do uso de alguma substância potencializadora do estado de êxtase alcançado nas cantorias cerimoniais. Em que pese os malefícios causados pelo consumo excessivo de álcool entre a população tikmû’ûn, é necessário fazer alguma coisa pela saúde da comunidade maxakali. Por

³⁸⁰ LANGDON, 1992, p. 67.

³⁸¹ Idem, p. 68.

³⁸² Ibidem.

³⁸³ Ibidem.

³⁸⁴ Ibidem.

³⁸⁵ Idem, p. 70.

³⁸⁶ 1976a, p. 39.

outro lado, negar ou querer abolir completamente o consumo de algum tipo de substância alucinógena pelos tihik é atacar uma das características centrais de sua cultura e cosmovisão.

Outro aspecto central da poética do yãmîy é o sonho, como naturalmente nas poéticas xamanísticas ou de pajelança de um modo geral. Como escreve Antônio Risério, a “técnica do êxtase”, que define a pajelança, comportaria uma “arte de dirigir sonhos”, fazendo do pajé um “perito em excursões psíquicas”³⁸⁷. “O que caracteriza o xamã”, continua, “é uma espécie de sonho-viagem, ou de transe culturalmente controlado, ao longo do qual a alma deixa o corpo e vai em visita a outros mundos, subterrâneos ou celestiais”³⁸⁸. Segundo Popovich, na concepção tikmû’ûn, as almas (koxuk) “podem temporariamente se separar do corpo” para realizar as suas andanças, inclusive ao hãmnõgnõy, a terra habitada pelos yãmîy, e “os sonhos também são considerados andanças da alma”³⁸⁹. As imagens experimentadas no sonho pelo koxuk de um vivente frequentemente são trazidas para o âmbito da cantoria dos tikmû’ûn. Como, por exemplo, o canto de Kãyãta (cobra), apresentado aqui³⁹⁰.

Yoooooo
Haiiii

Ûgnõy xeka te kãyãta xeka yûm
Pi tu hãmki mõg hãmki mõg
Ûgnõy xeka te kãyãta xeka yûm
Pi tu hãmki mõg hãmki mõg

Yoooooo
Haiiii

³⁸⁷ 1993, p. 158.

³⁸⁸ Ibidem.

³⁸⁹ 1976a, p. 20.

³⁹⁰ Segundo Isael e Sueli, este canto pertence ao yãmîyxop de Moka’ok, o “yãmîy corredor”, que, além da cobra, transforma-se em outros animais, como a onça, o quati, o caititu, o veado, o jacaré, peixes e pássaros, enquanto traz os meninos da aldeia para dentro da kuxex (a “casa de religião”), onde todos comem, bebem e cantam, num banquete dionisíaco que é também didático, pois as crianças recebem nessas ocasiões ensinamentos sobre a tradição. O que diferencia a função de Moka’ok da de Tatakox, outro yãmîy que também leva as crianças para a “casa de religião”, é que, como diz Isael, “Moka’ok ensina e Tatakox batiza”. Ou seja, Tatakox dá início ao período de reclusão das crianças, indo buscar à casa dos pais aqueles meninos em idade para a iniciação e levá-los para a kuxex, mas é Moka’ok quem permanece transmitindo os conhecimentos enquanto as kaxxop (crianças) permanecem na kuxex. Isael e Sueli me falaram ainda da dificuldade em se encontrar uma árvore - chamada em Maxakali de toktap - cuja casca é usada para confeccionar a roupa do yãmîy Moka’ok, motivo pelo qual o ritual há muito tempo não se realiza em nenhuma das aldeias do território de Pradinho e Água Boa. Atualmente, como há toktap no território de Aldeia Verde, em Ladainha, onde vivem Isael e Sueli, eles pretendem fazer com que Moka’ok volte a correr pelo hãpxep durante seu yãmîyxop.

Eis sua tradução, realizada pela parceria entre mim, Isael e Sueli:

Yoooooo
Haiiii

O grande irmão viu a cobra grande enrolada
Ele correu e saiu tropeçando, saiu tropeçando
O grande irmão viu a cobra grande enrolada
Ele correu e saiu tropeçando, saiu tropeçando

Yoooooo
Haiiii

Sueli explicou que o “grande irmão” referido no texto é Joviel, um dos professores maxakalis, que certa vez tivera o sonho, em que ele mesmo, ao entrar na mata, vê Kãyãta (cobra) enrolada, pronta para dar o bote. Com medo, Joviel saiu correndo. E, enquanto corria, afoito, tropeçava e caía. Levantava-se e corria, para, novamente, tropeçar e cair. Sueli contou ainda que, logo em seguida ao sonho, a filha de Joviel, Rosineuda, adoeceu. Joviel foi então aos pajés e contou seu sonho. Depois de algum tempo, os pajés o chamaram para lhe “entregar” o canto, tal como a transcrição abaixo.

♩=240

5 y-o-o-o-o-o-o-o-o-o ha-i-i-i-i-i-i-i-i ûg-nõy xe-ka te kã -

8 yã-ta xe-ka yûm pi tu hãm - ki-i mông hãm ki-i mông ûg-nõy xe-ka te kã - yã-ta xe-ka

14 yûm pi tu hãm - ki - i mông hãm ki - i mông

19 y-o-o-o-o-o-o-o-o-o ha-i-i-i-i-i-i-i-i-i

Transcrição do canto de Kãyãta (cobra), por Marcos Saredine.

Como se vê, o canto é bem literal e se resume a descrever a cena relatada pelo sonhador, como que numa reconstrução, através do canto, da visão onírica. A cena do sonho fica assim como que cristalizada, “fotografada”, no canto dos pajés, numa verdadeira

pictografia. De fato, “fonetizar o texto do sonho é torná-lo transparente: trata-se de resolver o *rebus* pela palavra do paciente; o texto do sonho, dobrado, redobrado, articula-se, torna-se legível ou, melhor, audível, mediante a sua fonetização, a sua vocalização”³⁹¹. É bom lembrar que Freud via os sonhos como “série de ideogramas, de hieróglifos, de rebus gráficos”³⁹². Cunha, em artigo sobre “Xamanismo e tradução” (1999) vai dizer que

o trabalho do xamã, sua esfera de competência, é essa tentativa de reconstrução do sentido, de estabelecer relações, de encontrar íntimas ligações. Não é, portanto, a coerência interna do discurso o que se procura; sua consistência advém antes do esforço mútuo dos planos em que se exprime, do *habitus*, em suma³⁹³.

Penso se não estaríamos aqui testemunhando a capacidade de uma “potência organizada do canto”³⁹⁴, nas palavras de Derrida, que, em outro momento diz: “sendo o sonho construído como uma escrita, os tipos de transposição onírica corresponderiam a condensações e a deslocamentos já operados e registrados no sistema dos hieróglifos”³⁹⁵.

Por fim Joviel “usou” o canto para curar sua filha Rosineuda cantando-o em um yãmîyxop de cura para ela. Depois disso, ele o deu de presente para Noêmia, mãe de Sueli, pois “ele já tem muitos”, diz Sueli. Noêmia, por sua vez, depois de algum tempo, deu o canto para Elisângela, sua filha caçula, pois esta “sabe cozinhar bem, rápido, e Noêmia já está ficando velha”, completa Sueli.

O sonho de Joviel transformado em canto e usado para curar é apenas uma das facetas de um processo que fica mais explicitado em *Hitupmã’ax/Curar* (2008), o livro sobre a saúde maxakali. Nele aprendemos que as formas literárias dos tikmû’ûn são igualmente “remédio” para curar não só o corpo, mas também o espírito do doente: “toda história que pajé sabe – com seu canto – é um remédio”³⁹⁶. Como escreve Maria Inês de Almeida no prefácio à obra: “o sonho, que é seguido pelo pajé, xamã, parteira, sábio, curandeiro, como um fio d’água, traz a sabedoria das formas. E pela duração desse liame do visível com o invisível – o ritual – o ser pode se reconstituir. A isto o Maxakali chamaria curar”³⁹⁷.

Muitos cantos maxakalis são, como o de Kãyãta, traduções sonoras de cenas sonhadas. Tornam-se, dessa forma, registros, como uma espécie de pintura vocal. Da mesma

³⁹¹ EINAUDI, 1987, p. 48.

³⁹² Apud EINAUDI, 1987, p. 48.

³⁹³ P. 229.

³⁹⁴ DERRIDA, 2002, p. 65.

³⁹⁵ Idem, p. 195.

³⁹⁶ MAXAKALI, 2008, p. 66.

³⁹⁷ Idem, p. 11.

maneira, atualmente são registrados através da escrita alfabética, indo parar em seus livros e às vezes até em filmes. Assim, “os maxakali ensinam-nos que a escrita tem outra importância no mundo, que não é o mundo da dominação e da propriedade, é o do convívio estético, numa dimensão sempre contemporânea porque capaz de sincronizar os passos de uma dança”³⁹⁸. Essa escrita, e por extensão o objeto livro, se tornaram novos modos ou meios de cristalização de tais “cenas-fulgores”, para usar uma expressão de Maria Gabriela Llansol. Expressão essa que se traduz na “síntese fulgurante”, como diz Haroldo de Campos da proliferação imagética da poesia presente no teatro nô japonês, especificamente o *Hagoromo*, traduzido por ele, conectado ancestralmente ao cinema: “A síntese fulgurante, o faiscamento de imagens que há nesse texto, ao mesmo tempo denso e tenso, organizando-se por encadeamento associativo (Eisenstein, sabemos, vislumbrava na arte japonesa o princípio justapositivo da montagem, o cinema antes do cinema)...”³⁹⁹. Se “o cinema é um sonho que sonhamos todos juntos”, como escrevera Jean Cocteau certa vez, a poética maxakali, que é também uma poética da cura, que envolve verdadeira projeção de imagens para a coletividade envolvida nos yãmîxops através do canto, é ainda uma poética oniricamente cinematográfica.

³⁹⁸ ALMEIDA, 2009a: 53.

³⁹⁹ CAMPOS, 1993, p. 15.

Interessa-me o que não é meu

Através da tradução de dois cantos em especial, pudemos conferir a recorrência de um procedimento da poética maxakali, comum também em várias outras tradições não ameríndias. Se uma das características fortes do canto yãmîy é a construção de imagens, esta, como nos dois exemplos a seguir, servem à apropriação poética de objetos advindos do mundo dos ãyuhuk. A existência de cantos dessa natureza aponta para um ato de devoção e devoração antropofágica de coisas oriundas da sociedade dos “brancos” e cujo valor é reconhecido pelos tikmû’ûn. A sanfona, por exemplo, cuja imagem do tocador é retratada no primeiro canto, torna-se yãmîy, uma vez que é o instrumento mais característico do estilo musical ãyuhuk mais apreciado pelos maxakalis: o forró.

hoo hia ho eo
hoo hia ho eo
ha ai hia

ãte îynûn nûy anmõg
heka hîy nûy yõg îynûn pak nux
xex xate yîm nux xexhã nõtoka
mãn yok pak nux nãg
xate yîm nux nãghã nõtoka

hã xet ooi e o e ooi

Tradução:

hoo hia ho eo
hoo hia ho eo
ha ai hia

eu venho com a sanfona pendurada
eu venho tocando com o braço grande
tocando em pé
mexendo o dedo pequeno
tocando sempre

hã xet ooi e o e ooi⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ O canto foi registrado na aldeia maxakali de Duas Lagoas, próxima a Campanário (MG). Foi Isael quem me apresentou o canto e o transcreveu. Realizamos juntos a tradução.

Admiração e reconhecimento são o mesmo motivo para o surgimento de um canto em homenagem ao helicóptero, ou mîptutmõg pepi mõg (“o veículo que anda lá em cima”). Segundo Pauleno, que cantou para que eu gravasse a versão em sua aldeia, no Pradinho, a invenção ãyuhuk é importante, pois “leva as pessoas para muitos lugares”.

ûgyîmãg îytopaha
ûgyîmãg îytopaha
yãy xee tu îytopaha
yãy xee tu îytopaha
xax ãna xop te îy kup kûyîy yãy îytopaha
yîy nîga xop te îy kup kûyîy yãy îytopaha

ûgyîmãg îytopaha
ûgyîmãg îytopaha
yãy xee tu îytopaha
yãy xee tu îytopaha
xax ãna xop te îy kup kûyîy yãy îytopaha
yîy nîga xop te îy kup kûyîy yãy îytopaha

Tradução:

eu voo com asas
eu voo com asas
eu voo sozinho (por mim mesmo)
eu voo sozinho (por mim mesmo)
os homens brancos pilotam para voar
os homens pretos pilotam para voar

eu voo com asas
eu voo com asas
eu voo sozinho (por mim mesmo)
eu voo sozinho (por mim mesmo)
os homens brancos pilotam para voar
os homens pretos pilotam para voar⁴⁰¹

⁴⁰¹ A transcrição e tradução foram feitas, em Belo Horizonte, com o auxílio de Pinherio, Isael, Sueli, Noêmia e Mãmêy Maxaklai.



FIGURA 37: Detalhe do mîmãnãm do Xûnîm: yãmîy do helicóptero.

Como estes, já tive notícia sobre a criação de um canto para o uniforme do time de futebol maxakali, sem, no entanto, conseguir o seu registro.

Na produção literária escrita dos maxakalis verifica-se um tipo de apropriação em que histórias tradicionais de nosso folclore, de estirpe européia, ou partes delas, são deglutidas e incorporadas ao seu arsenal de narrativas. Veja-se, por exemplo, em *Penãhã*, o conto “Ûhex puxênãgxiip ha Inmõxã texte'ex”, ou “A mulher que morava sozinha”, em que é facilmente identificável um fragmento de “Chapeuzinho Vermelho” incorporado à trama. No começo do mundo havia uma mulher que vivia sozinha no deserto. Onde ela morava havia Inmõxã. Quando anoitecia ela gritava, pedindo alguém para dormir com ela. Um dia, quando ela gritava, o Inmõxã apareceu. Ele bateu à porta da casa da mulher e, a despeito de sua cadelinha que latia muito, ela lhe abriu a porta. Ao se deparar com Inmõxã, ela quase desmaiou de espanto.

Ele tinha os dentes muito grandes. Ela perguntou:

— Pra que esse dentão tão grande?

Ele respondeu:

— Pra te morder.

Ela perguntou:

— Pra que essa unhona?

Ele falou:

— É pra te unhar!

E ela foi ficando com muito medo dele. Aí perguntou:

— Pra que essa bocona?

Ele falou:

— É pra te comer!

E pulou nela. Ela saiu correndo e entrou numa bruaca. Ela engoliu a bruaca com a mulher ainda viva. Ele saiu correndo e foi embora.⁴⁰²

Esse tipo de apropriação é, aliás, um procedimento ideogrâmico, semelhante ao procedimento verificado na “iluminuras cantadas”, em que cenas das narrativas tradicionais tikmû’ûn ganham uma configuração pictográfica em seus cantos. No exemplo mostrado acima, como num *ready-made*, os maxakalis tomam um pedaço, uma imagem, enfim, um fragmento do imaginário literário do outro como elemento de composição de uma de suas histórias: “só me interessa o que não é meu”, diria Oswald de Andrade.

Em *O livro que conta histórias de antigamente*, o conto “Hãpgãy xi kûnõg” (“A onça e o coelho”)⁴⁰³ é uma história tradicional do folclore brasileiro e foi incorporada, na íntegra, ao acervo literário impresso dos tikmû’ûn, tendo originado uma nova versão da narrativa ãyuhuk em língua vernácula indígena escrita. Ramsey chama a atenção para a questão: “*most collectors and transcribers to this day impose a kind of classicism on Indian literary materials and relegate everything else (assimilations, adaptations, and so on) to the status of impure curiosities, unworthy of serious attention*”⁴⁰⁴. Sabe-se que procedimentos como os citados por Ramsey são naturais na dinâmica de qualquer poética viva. E a aproximação à poética maxakali atual, viva e pulsante, é a verdadeira aspiração deste trabalho.

⁴⁰² MAXAKALI, 2005, p. 104-5.

⁴⁰³ 1998, p. 19.

⁴⁰⁴ “A maioria dos coletores e transcritores atualmente impõe um tipo de classicismo aos materiais de literatura indígena e relega tudo mais (assimilações, adaptações, etc.) ao status de curiosidades impuras, indignas de atenção séria” (RAMSEY, 1999a, p. 254). Tradução nossa.

A letra maxakali

Se é “a dimensão do significante que determina as funções da *lettre*”, como sugere Jacques-Alain Miller⁴⁰⁵, e, sendo o significante irreduzível apenas à sua função de transporte de mensagem, pode-se pensar numa “letra” maxakali, na medida em que escrever livros, para os índios, conscientemente, vai muito além da mera transmissão de seus contos, mitos, cantos e significados; o que constitui sua cultura. Para os índios, acho que há um entendimento preciso do significado da escrita alfabética, sua importância, na relação com o outro, ocidental. Talvez se possa pensar também que a maior importância da escrita para eles é mesmo essa, além de sua função de transmissora de mensagens: a da letra enquanto objeto manipulado para a troca, sobretudo simbólica, com o outro. Se os “brancos” querem livros, se querem nossos livros, façamos livros, poderia formular o pensamento indígena ou *selvagem*, para usarmos uma expressão cara a Lévi-Strauss. Antropofagicamente eles se apropriam da letra, reinventando a sua própria, incorporando assim um importante aspecto da sociedade alienígena que os envolve. Por contaminação e por comutação.

Trata-se de incorporação à cultura indígena (agora impossível de permanecer imutável diante desse outro) da letra “como elemento tipográfico”, no que ela tem, também para Lacan, de equivalência entre letra e estrutura fonemática. Sobretudo nas questões referentes à relação entre ela e a fala, a “letra” inaugura o surgimento de questões de representação para os índios. Esta equivalência entre a escrita e a fala, por exemplo. E o que mais seria esta questão se não a que fora colocada por Paul Valéry como o cerne da linguagem poética, agora reformulada: a de que a poesia seria “uma hesitação entre o som e o sentido”, ou entre significante e significado? Daí, talvez, trazer ao rol de preocupações dos indígenas esta, que Miller distingue no texto de Lacan: “a ação do significante como distinta do significado”⁴⁰⁶. A letra escrita como novo objeto de manipulação, como as pinturas corporais, a dança, os alimentos, o canto e a oralidade...

Para uma literatura escrita que, como todas as outras, mas mais explicitamente, se deriva e se difere da fala, tendo ambas, escrita e fala, seu caráter de registro, tal questão se torna cara. “O sujeito é dividido pela linguagem como em toda parte, mas um de seus registros pode satisfazer-se com a referência à escrita, e o outro com a fala”⁴⁰⁷. O indivíduo e o coletivo maxakali neste momento de sua história é dividido pela linguagem, como

⁴⁰⁵ apud MANDIL, p. 29

⁴⁰⁶ MANDIL, 2003, p. 30.

⁴⁰⁷ LACAN, 1986, p. 24.

formulado por Lacan: vê-se entre sua tradicional oralidade e uma nova demanda: a da escrita, nos termos de uma alfabetização (ocidental por definição). Enquanto, podemos pensar com Lacan, que os índios, em analogia com os chineses e japoneses, seriam muito mais “acidentalizados” que ocidentais. Na medida em que um acidente se deu num choque com o ocidente. Lacan usa “ocidentada” “para indicar (...) o acidente de uma acumulação da ocisão”⁴⁰⁸. Aproximação que ganha amplitude quando se pensa no aspecto ideogrâmico abordado neste trabalho. Num ocidente que prega aos quatro ventos a morte da arte poética, a resistência ideogrâmica, mote da poesia, como bem viu Fenollosa, caberia aos índios, descendentes, via Estreito de Behring, de povos orientais.

Se, para Lacan, “é possível distinguir também no campo da fala, os elementos estruturais equivalentes ao que, em uma escrita, combinam-se sobre o papel de impressão”⁴⁰⁹, então, desta forma, a audição, em ritual, dos cantos indígenas (poemúsicas), agora grafados em livros, pode ser tida como um procedimento de leitura. “Que a literatura é uma acomodação de restos – é um caso de colocar no escrito o que primeiro seria canto, mito falado ou procissão dramática”⁴¹⁰.

“Quanto mais separado, quanto mais funcionando ‘como letra’, mais o significante produzirá significância em detrimento de seu valor semântico”⁴¹¹, escreve Mandil. Se aplicarmos isto aos cantos indígenas, lembrando que eles são naturalmente repletos de vocalizes, ou seja, a emissão de sons ou fonemas sem um significado específico, desprovido de semântica, então temos o que se configura na emissão da pura “letra”. Poesia, pois. “Residiria aí o poder poético das palavras, qual seja, o de evocar uma multiplicidade de significações por meio de um movimento de suspensão de qualquer decisão semântica”⁴¹². Ou como quer Miller:

Tudo reside no fato de que significante e significado não são verso/reverso. Ao contrário, há tanto mais significância quando há menos semantismo. Há tanto mais significância quanto quando o significante funciona como uma letra, separado de seu valor de significação. Esse mais-de-significante é o que podemos chamar de efeito poético⁴¹³.

⁴⁰⁸ LACAN, 1986, p. 20.

⁴⁰⁹ Apud MANDIL, 2003, p. 30.

⁴¹⁰ Idem, p. 16.

⁴¹¹ Idem, p. 31.

⁴¹² Ibidem.

⁴¹³ Apud MANDIL, 2003: p. 31.

Para efeito de conclusão se pode dizer que tudo se dá em termos de rasura: “Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra. *Litura* pura é o literal. Produzi-la é reproduzir essa metade ímpar com que o sujeito subsiste. Esta é a façanha da caligrafia”⁴¹⁴. A literatura indígena é um traço que instaura uma rasura, demarcando assim um território literário, simbólico. A escritura em livros é um registro, como o é a inscrição rupestre, ou o canto e a fala. Tal literatura é a de uma perspectiva espacial (geográfica mesmo), terrena, muito mais que temporal, como se dão tradicionalmente os estudos convencionais de literatura. Literatura não como sistema, mas como uma prática, como quer Barthes: “Entendo por *literatura* não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever”⁴¹⁵. A literatura indígena é uma demarcação territorial: uma afirmação da presença, litoral e literal.

⁴¹⁴ LACAN, 1986, p. 21.

⁴¹⁵ BARTHES, 1978, p. 17.

CONCLUSÃO

Antes a literatura não existia?

Haroldo de Campos, em seu *O sequestro do barroco* (1989), realizou uma revisão crítica na literatura brasileira, recolocando o barroco, emblematizado na figura de Gregório de Matos. Mais tarde, Haroldo ainda reivindicaria um lugar, na mesma história da literatura brasileira, para a produção literária em língua tupi, contribuindo para resgatar de um sequestro ainda maior a literatura ameríndia, simplesmente ignorada por séculos; na maioria das vezes apenas a serviço da etnografia, que em alguns casos notáveis privilegia as textualidades indígenas. Trazer esses textos para o âmbito dos estudos literários é, não só, corrigir uma falha, mas também tentar revelar uma mudança positiva de paradigmas, pois significaria, como diz Viveiros de Castro, “a exposição da literatura a um regime do ser radicalmente diferente daquele ao qual ela está associada”⁴¹⁶. E aqui voltamos àquilo para que Décio Pignatari chama a atenção: a importância da novidade para qualquer sistema. A presença da literatura indígena ou ameríndia só enriqueceria a história de nossa literatura.

Considerada por muitos “a primeira obra literária escrita por índios no Brasil”, *Antes o mundo não existia*, publicado em São Paulo em 1980 com a ajuda de Berta Ribeiro, foi concebido por Tolamã Kenhíri e seu pai, Umúsin Panlõn Kumu, índios Desana da região do alto e baixo Uaupés, na fronteira do Brasil com a Colômbia. *Antes o mundo não existia* difere dos registros anteriores de histórias mitológicas indígenas, pois todos os seus textos foram escritos pelo próprio Tolamã Kenhíri, em língua desâna, e posteriormente traduzidos para o Português, também por Kenhíri, que viveu na aldeia de São João, à beira do Rio Tiquié e aprendeu Português na Missão Salesiana. Supõe-se que foi aí também que aprendeu a escrever em Desana⁴¹⁷.

“Aliás, a maior importância do livro *Antes o mundo não existia* não foi ainda dita, mesmo porque implica a proposta de uma modificação, realmente urgente, no habitual manejo das concepções literárias”, escreve Rama⁴¹⁸. Toda a atual produção escrita dos índios, com seus exemplares literários, aumenta o peso dessa importância mencionada por Rama. E só tem a agregar na importância mais abrangente de todo o corpo literário, que se torna mais amplo e diverso. No que se refere ao fato de alguns acadêmicos ainda verem com estranheza essa produção literária, Rama não deixa dúvidas: “O livro *Antes o mundo não existia* é uma obra literária e pertence plenamente à sua órbita específica, inclusive por esta transculturação que

⁴¹⁶ 2007, p. 28.

⁴¹⁷ RAMA (1987).

⁴¹⁸ Idem, p. 02.

significa adotar o livro como veículo de comunicação e por ter assumido um modelo procedente dos discursos intelectuais em vigência atualmente”⁴¹⁹.

Há, porém, outro texto importante da literatura ameríndia anteriormente escrito por um índio. Trata-se de *Jurupari*, traduzido do Nheengatu pelo italiano Stradelli e publicado em seu país natal em 1890. O original em Nheengatu é um manuscrito do índio Maximiano José Roberto, “índio mestiço que sabia ler e escrever bastante bem em nheengatu”⁴²⁰. Consta que, “instigado por seus amigos cientistas”, Maximiano “escreveu em nheengatu a tradição oral dos rios Uaupés, Içana e Negro”⁴²¹. *Jurupari*, portanto, foi escrito por um índio, em sua língua indígena. De forma semelhante, os professores maxakalis é quem escrevem os manuscritos de suas obras, fazendo aumentar o número de exemplos como os de Kenhíri e Maximiano.

Em outro sentido, porém, a literatura indígena é muito mais antiga. Daniel Munduruku, escritor indígena, diz existir atualmente “um princípio de literatura indígena no Brasil se pensarmos a literatura apenas como escrita. Se pensarmos como leitura de mundo (que passa pela dança, pela música, pelo canto, pelo grafismo), diria que é muito anterior à concepção de literatura ocidental”⁴²². Ele continua: “Digo isso porque defendo que a escrita indígena é apenas mais uma manifestação da memória ancestral e que a verdadeira literatura é formada pelo conjunto de manifestações que são expressas pelo corpo. Esse conjunto holístico é que eu chamo de literatura indígena”. Em seu seminal *Textos e tribos – poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*, Antônio Risério diz que “não há povo que não ostente, no elenco dos seus signos mais expressivos, objetos de linguagem correspondentes ao que, em nosso mundo, chamamos *poesia*”⁴²³. É necessário reconhecer o valor da literatura dos povos tradicionais do Brasil, que, só agora se submetem à escrita alfabética (na forma trazida da Europa pelos conquistadores), e que tiveram, por tanto tempo, ignorada a importância de seus textos na formação do que chamamos de literatura brasileira.

Em capítulo intitulado “A ‘Capacidade Poética’ dos Índios”, Risério cita o caso de Ferdinand Denis, “o inventor do nacionalismo literário brasileiro”⁴²⁴, curiosamente o autor de *Les Machacalis*, obra inspirada nos tikmû’ûn, que Denis conheceu pessoalmente quando de sua vivência em terras brasileiras no século XIX. O francês Denis, viveu por aqui de 1816 a 1819, e “terminou ao menos por imprimir uma nítida e forte tatuagem no corpo da cultura

⁴¹⁹ 1987, p. 02.

⁴²⁰ MEDEIROS, 2002, p. 10.

⁴²¹ Ibidem.

⁴²² RESENDE, 2009, p. 3.

⁴²³ 1993, p. 25.

⁴²⁴ 1993, p. 55.

literária brasileira, adaptando, à nossa realidade de nação recém-emancipada, princípios norteadores do romantismo europeu”⁴²⁵. Ainda segundo Risério, as formulações de Denis, “repercutem com clareza, no *Discurso (sobre a História da Literatura no Brasil)* (de Gonçalves de Magalhães) (...) E desde aí se expande a teoria romântica do nacionalismo literário brasileiro...”⁴²⁶. Ainda que não pela via do reconhecimento de suas próprias textualidades, pode se dizer, portanto, que os maxakalis estão inscritos no DNA da literatura brasileira pela contribuição que deram, em forma de inspiração, a Denis.

Inegável o fato de ter sido a convivência com os maxakalis uma forte influência no pensamento de Denis. A experiência de viagem associada ao encontro com um outro especialmente diferente, falante de outra língua e de hábitos culturais estranhos, é sempre algo marcante, na vida de qualquer pessoa. Na de um escritor, então, tal acontecimento pode muitas vezes se refletir em peripécia da maior importância. Num autor do período dito romântico, a tal experiência com os índios tem, sabidamente, importância e significado especiais. Sendo assim, coincidentemente ou não, foram os maxakalis, tendo reconhecidas suas estratégias de resistência contra as imposições do colonizador, que inspiraram no século XIX justamente um pensamento de negação à imposição estrangeira.

Passa longe da intenção deste texto a proposta do nacionalismo literário, mas não se pode deixar de reconhecer a perspicácia de Denis, quando ele propõe que “o brasileiro deveria se afastar dos modelos clássicos, concentrando sua inteligência e sensibilidade na observação do seu próprio mundo”. Para Denis, segundo Risério, “o mapa da mina não está nos livros, mas na observação. Este é o ponto de partida para o novo”. Chamo a atenção para o fato de que a proposição literária de Denis guarda semelhança com a “*pensée sauvage*” formulada por Lévi-Strauss. A “ciência do concreto”⁴²⁷ também se constrói com base na observação e formulação de “realidades percebidas”, ao contrário da ciência abstrata, que se constrói com base em conceitos. E seria o pensamento selvagem, segundo o antropólogo, tão importante para as descobertas quanto as abstrações.

Atualmente, porém, sabemos que a presença maxakali na história de nossa literatura deve ser reconhecida, menos pela contribuição à construção de um projeto de linguagem que se refletiria no estilo de um escritor romântico. Tampouco pelo subsídio à reflexão teórica, geradora, como diz Risério, de “um binômio – natureza/indianismo – fadado

⁴²⁵ Ibidem.

⁴²⁶ Idem, p. 57.

⁴²⁷ LÉVI-STRAUSS (1962).

a exercer larga e funda influência em nosso ambiente cultural”⁴²⁸. Tal presença deve ser reconhecida mais pela existência de fato de uma produção viva e pulsante, que dialoga com sua milenar tradição, e incorpora novidades, reinventando-se cotidianamente, em uma língua que resiste contra todas as fatalistas previsões de extinção. Como bem nos lembra Risério, “a história da linguagem, nas terras atualmente brasileiras, não tem o seu ponto de partida na língua portuguesa. Antes de 1500, nossa floresta de sons era povoada por um elenco razoável de línguas indígenas”⁴²⁹.

O que nos interessa de fato não é a literatura sobre os índios, ou com os índios, ou de qualquer forma inspirada nos índios. O que interessa aqui é a literatura dos índios. E esta tem seus procedimentos e técnicas que, dotados de métodos próprios, não se diferem em essência de qualquer outra literatura. O que Risério diz, por exemplo, sobre a “questão do repertório *in progress* e não estacionário”⁴³⁰ a respeito da *akia* (gênero poético-musical dos índios suiá) parece ser verdade também no caso maxakali. Apropriações, assimilações, empréstimos, enfim, todo tipo de deglutição, por exemplo, são procedimentos da literatura ameríndia. No caso maxakali, novos cantos são frequentemente agregados ao seu imenso acervo, inspirados por motivos como a sanfona (*ãnmõg xexka*), ou o helicóptero (*mîptutmõg pepi mõg*), por exemplo.

Versões em Maxakali de músicas tradicionais de nossa tradição circulam por ouvidos e bocas nas aldeias: “A árvore da montanha”, cantos evangélicos, bem como alguns exemplos apresentados neste trabalho. Desde Popovich, que traduziu a Bíblia e cantos evangélicos para os índios, os maxakalis lidam com novos elementos que passam a fazer parte de seu acervo literário. Como escreve Pignatari, “o sistema necessita da informação nova para combater a sua própria tendência entrópica”⁴³¹. Imaginemos quantas vezes tais apropriações de “imagens” já não terão ocorrido, ao longo de séculos ou milênios, entre os povos nas Américas antes da chegada dos europeus com sua escrita alfabética e posterior noção de literatura.

Como escreve Egon Schaden: “A difusão (“migração”) dos mitos é um fato inúmeras vezes assinalado e comprovado em todas as regiões do mundo”⁴³². E ainda: “Enfim, não há razão alguma para se supor que, no processo de aculturação (ou, pelo menos, de difusão), um mito esteja sujeito a processos essencialmente diferentes dos que se observam

⁴²⁸ RISÉRIO, 1993, p. 56.

⁴²⁹ Idem, p. 38.

⁴³⁰ Idem, p. 30.

⁴³¹ 2002, p. 65.

⁴³² SCHADEN, 1989, p. 30.

com relação a outros elementos culturais”⁴³³. Assim como acontece com os mitos, sabemos que é natural que o mesmo se dê também na literatura. Histórias com conteúdo europeu, mas estrutura narrativa indígena, ou vice-versa, podem gerar uma literatura própria. Não seria este o caso de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, por exemplo?

Vê-se, portanto, que cultivar certo mito de pureza quanto ao acervo literário dos povos falantes de línguas indígenas não faz muito sentido. Seria como cobrar de um escritor urbano não-indígena qualquer que não se refira a nenhum fato ou história estrangeira e mesmo indígena. A textualidade despreza o totalitarismo implícito nas noções de língua e de nação. Ramsey nos lembra que “os índios amam ouvir uma história bem contada, e, quando eles gostam de uma história estrangeira, simplesmente a incluem em seu próprio repertório”⁴³⁴.

Não é só o gosto por uma boa história o que aproxima a literatura indígena da literatura *ãyuhuk*. Este trabalho procurou demonstrar que a hipótese de uma poética rica em recursos de construção e reprodução de imagens tem raízes em características morfológicas da própria língua *maxakali*. Dotada de criação vocabular que dá origem a “palavras-ideograma”, legítimos *portmanteou*, a língua mostra-se geradora de uma lógica que subsiste na incidência de uma fanopeia que descreve cenas, situações, objetos e personas nos cantos *yãmîy*. Algumas das modalidades dessa potência imagética foi o foco central deste trabalho: uma investigação do papel da imagem na poética *tikmû’ûn*. Poética esta que, performática, transita pelas linguagens que servem de expressão ao corpo. Comprovou-se que o mesmo princípio empregado na criação de palavras, com base em justaposição de imagens, conceitos e ideias, aplica-se também, em outro nível, à criação dos cantos tradicionais dos *tikmû’ûn*. O *ideogramaxakali*, neologismo criado para designar uma categoria de poemas parataticamente descritivos, ou as “iluminuras cantadas”, que servem de ilustração para certas passagens das narrativas mitológicas *tikmû’ûn*, em certa medida, aproximam essa poética a outras, inclusive ocidentais, como o “imagismo” de Ezra Pound. Esta, sintomaticamente, uma poética com forte influência de tradições literárias orientais, como a chinesa e a japonesa, caracterizadas igualmente por uma profusão imagética; e igualmente subsidiadas por línguas de tipo aglutinante.

Minha pesquisa demonstrou como a criação de imagens nos cantos *yãmîy* é um recurso importante na função de contar as histórias ancestrais nos rituais e buscou comprovar como esses cantos estariam aptos a figurar como poemas de forte apelo visual nas publicações

⁴³³ Ibidem.

⁴³⁴ 1999: XXVIII.

maxakalis. Se, como escreveu certa vez Décio Pignatari, “o poeta é um designer da linguagem”, a poesia do yãmîy, guardadas as proporções, demonstra afinidades com a vertente moderna da poesia.

BIBLIOGRAFIA

Autoria Maxakali:

- FUNAI. *Índios: verdadeiros amantes da terra e de suas culturas*. Recife: Imprensa Universitária da UFRPE (Universidade Federal Rural de Pernambuco), 1988.
- MAXAKALI, Povo. *Mõnãyxop 'ãgtux yõg tappet/O livro que conta histórias de antigamente*. Belo Horizonte: Secretaria Estadual de Educação de Minas Gerais-SEE/MG/Brasília: MEC, 1998.
- MAXAKALI, Povo. *Úxuxet ax, hãm xeka ãgtux/Geografia da nossa aldeia*. Belo Horizonte: SEE/MG/Brasília: MEC, 2000.
- MAXAKALI, Povo. *Mãxakani yõg hãm yûmûg ax mai yõg tappet/Cartilha de alfabetização em língua maxakali*. Belo Horizonte: SEE/MG, 2001.
- MAXAKALI, Povo. *Yãmîy xop xohi yõg tappet/Livro de cantos rituais maxakali*. Belo Horizonte: SEE/MG/Brasília: FUNAI, 2004.
- MAXAKALI, Povo. *Penãhã – livro de Pradinho e Água Boa*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG/CGEEI/SECAD/MEC, 2005.
- MAXAKALI, Povo. *Hitupmã'ax/Curar*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG; Edições Cipó Voador, 2008.
- POVOS INDÍGENAS DE MINAS GERAIS. *Memória viva*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Educação/PIEI-MG, 2009.
- Yohnãm mãxakani yõg / Jornal dos Maxakali (Ãgtux)*. Números 01. Belo Horizonte: FIEI-UFMG, agosto de 2002.
- Yohnãm mãxakani yõg / Jornal dos Maxakali (Ãgtux)*. Números 02. Belo Horizonte: FIEI-UFMG, setembro de 2002.
- Yohnãm mãxakani yõg / Jornal dos Maxakali*. Números 03. Belo Horizonte: FIEI-UFMG, setembro de 2002.
- Yohnãm mãxakani yõg / Jornal dos Maxakali*. Números 04. Belo Horizonte: FIEI-UFMG, outubro de 2002.
- Yohnãm mãxakani yõg / Jornal dos Maxakali*. Números 05. Belo Horizonte: FIEI-UFMG, maio de 2005.
- Yohnãm mãxakani yõg / Jornal dos Maxakali*. Números 06. Belo Horizonte: FIEI-UFMG, junho de 2006. (Encarte do Boletim UFMG – n. 1.534).
- Yohnãm mãxakani yõg / Jornal dos Maxakali*. Números 07. Belo Horizonte: FIEI-UFMG, setembro de 2006.

Yohnãm mǎxakani yõg / Jornal dos Maxakali. Números 08. Belo Horizonte: FIEI-UFMG, setembro de 2007.

Yohnãm mǎxakani yõg / Jornal dos Maxakali. Números 09. Belo Horizonte: FIEI-UFMG, agosto de 2008.

Sobre os maxakalis:

ALVARES, Myriam Martins. *Yãmîy, os espíritos do canto - a construção da pessoa na sociedade Maxakali*. Dissertação de mestrado apresentada ao Depto. de Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como requisito para a obtenção do título de Mestre em Antropologia. Campinas, 1986.

ANTUNES, Marisa Aparecida. *Pequeno dicionário indígena Maxakali-Português, Português-Maxakali*. Juiz de Fora: [s.n.], 1999.

BICALHO, Charles. “Tradução e tradição maxakali”. In: *Revista de Letras*. v. 49, n. 1. São Paulo: UNESP, Janeiro/Junho de 2009. (pp. 117-135).

_____. (coord.) POVOS INDÍGENAS DE MINAS GERAIS. *Memória viva*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Educação/PIEI-MG, 2009.

_____. “Yãmîy maxakali do helicóptero, um haikai antropofágico”. In: ALMEIDA, Maria Inês de (coord). *Tabebuia/IPÊ – Índios Pensamento Educação*. Ano 01. Belo Horizonte: Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas (FIEI/UFMG), 2009. ISSN: 2175-0998. (pp. 53-55).

_____. “Yãmîy maxakali – um gênero nativo de poesia”. In: *Aletria – Revista de estudos de literatura*, do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (FALE/UFMG), vol. 16, jul.-dez. de 2007 (pp. 119-32).

_____. “Yãmîy Maxakali – um gênero nativo de poesia brasileira” In: *Anais do X Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada “Lugares dos Discursos”*, agosto de 2006.

_____. “Âgtux” - Prefácio. In: *Penãhã: livro de Pradinho e Água Boa*. [escreveram, traduziram, ilustraram e transcriaram, Rafael Maxakali [et al.]]. Belo Horizonte: FALE/UFMG, CGEEI/SECAD/MEC, 2005 (pp. 11-2).

_____. *Narrativas orais Maxakali – uma proposta de transcrição e análise*. Dissertação de mestrado junto ao Departamento de Espanhol e Português da Universidade do Novo México. Albuquerque, Novo México, EUA: julho de 2004.

- _____. “*Kax âmiy – Desenhar o Som*” – Prefácio. In: MAXAKALI, Professores indígenas. *Yãmiy xop xohi yōg tappet* – Livro de cantos rituais maxakali. SEE-MG e Baí. Setembro 2002 (pp. 4-5).
- _____. “Ideogramaxakali – uma poética da língua maxakali”. In: *BAY – a educação escolar indígena em Minas Gerais – Revista do Programa de Implantação das Escolas Indígenas de Minas Gerais*, Governo de Minas Gerais, abril de 1998. (pp. 120-123).
- _____. *Mini-dicionário Maxakali-Português, Português-Maxakali*. Fruto de uma pesquisa de iniciação científica desenvolvida com bolsa do CNPq durante graduação na FALE/UFMG, de 1996 a 1998 (impressão de computador).
- _____. “Da tradução”. Posfácio em MAXAKALI, Povo. *Hitupmã’ax/Curar*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG; Edições Cipó Voador, 2008.
- _____. “Relatório de viagem à reserva Maxakali para aulas da disciplina ‘Português – Leitura e Escrita’ – 12 a 17 de março de 2001”. Belo Horizonte: 2001a (arquivo pessoal).
- _____. “Relatório de viagem à reserva Maxakali, para aulas da disciplina ‘Português – Leitura e Escrita’ – 15 a 21 de julho de 2001”. Belo Horizonte: 2001b (arquivo pessoal).
- _____. “Relatório de viagem à reserva Maxakali de 05 a 11 de janeiro de 2003, para módulo do Curso de Português do Programa de Implantação de Escolas Indígenas de Minas Gerais”. Belo Horizonte: 2003a (arquivo pessoal).
- _____. “Relatório de viagem à reserva Maxakali de 01 a 08 de junho de 2003, para módulo do Curso de Português do Programa de Implantação de Escolas Indígenas de Minas Gerais”. Belo Horizonte: 2003b (arquivo pessoal).
- CAMPELO, Douglas Ferreira Gadelha. “Notas sobre a música e o universo mitológico Maxakali”. Anais do Décimo Quinto Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM, 2005 (pp. 749-57).
- CAMPOS, Carlo Sandro de Oliveira. “A ortografia da língua maxakali”. In: ALMEIDA, Maria Inês de (coord). *Tabebuia/IPÊ – Índios Pensamento Educação*. Ano 01. Belo Horizonte: Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas (FIEI/UFMG), 2009. ISSN: 2175-0998. (pp. 124-131).
- _____. “Da escrita maxakali”. In: MAXAKALI, Povo. *Hitupmã’ax/Curar*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG; Edições Cipó Voador, 2008.
- _____. “Verbos transitivos, inergativos e inacusativos em Maxakali” In: DUARTE, Fábio Bonfim (org.) *Cisão de caso, telicidade e posse em línguas indígenas brasileiras – Caderno Viva Voz*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2007 (pp. 34-49).

- DENIS, Ferdinand. *Os Maxacalis*. Tradução de Maria Cecília de Moraes Pinto. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979. (Coleção Ensaio n. 92)
- DUARTE, Regina Horta. “Conquista e civilização na Minas oitocentista”. In: OTONI, Teófilo. *Notícias sobre os selvagens do Mucuri*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- EINAUDI, Enciclopédia. *Oral/Escreto/Argumentação*. V. 11. Maia, Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- FERREIRA, Rafael Otávio Fares. “Meu caro amigo, Oswald de Andrade”. In: ALMEIDA, Maria Inês de (coord). *Tabebuia/IPÊ – Índios Pensamento Educação*. Ano 01. Belo Horizonte: Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas (FIEI/UFMG), 2009. ISSN: 2175-0998. (pp. 10-11).
- _____. *Esta é a paisagem que o pensamento permite: textualidades indígenas*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras – UFMG. Belo Horizonte, 2008.
- NIMUENDAJU, Curt. “Índios Machacari” In: Revista de Antropologia, vol. 06 (1). São Paulo: USP, 1958. (53-61).
- OLIVEIRA, Luciane Monteiro. *Razão e afetividade: a iconografia Maxakali marcando a vida e colorindo os cantos*. Tese de Doutorado em Educação. São Paulo: USP, 2006.
- _____. “A produção gráfica dos Maxakali e a escola diferenciada: como estabelecer o diálogo intercultural?” Universidade Federal de Juiz de Fora. s./d.
- RESENDE, Douglas. Muito além da palavra escrita. *O Tempo*. Belo Horizonte, 11 out. 2009. Caderno Magazine, p. 3.
- OTONI, Teófilo. *Notícias sobre os selvagens do Mucuri*. Organização: Regina Horta Duarte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- PAUSA, Jornal. Número 09, edição de novembro/dezembro. Belo Horizonte, 2008.
- PEREIRA, Deuscreide Gonçalves. *Alguns Aspectos Gramaticais da Língua Maxakali*. (Dissertação apresentada ao Departamento de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Linguística) Belo Horizonte, 1992.
- POPOVICH, Frances B. *A organização social dos Maxakali*. Tradução de Helena Vera Flor. Dissertação mestrado em Sociologia na Universidade do Texas em Arlington. Dezembro de 1980.
- POPOVICH, A. Harold. *Maxakali Supernaturalism*. Summer Institute of Linguistics, 1976a.

- _____. *Maxakali Myths on Cultural Distinctions and Maxakali Sense of Inferiority to the National Brazilian Culture*. Summer Institute of Linguistics, 1976b.
- _____ & POPOVICH, Francis B. *Dicionário Maxakali-Português/Glossário Português-Maxakali*. Primeira Edição Online. Sociedade Internacional de Linguística (SIL). Cuiabá, MT: dezembro de 2005.
- RUBINGER, Marcos Magalhães. *Maxakali: o povo que sobreviveu*. Belo Horizonte: Interlivros, 1980.
- _____, AMORIM, Maria S. de & MARCATO, Sônia de Almeida. *Índios Maxakali: Resistência ou Morte*. Belo Horizonte: Interlivros, 1980.
- _____. *Projeto de pesquisa maxakali*. 2ª ed. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade de Minas Gerais, 1963.
- Suplemento Literário de Minas Gerais*. Número: 1283. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, outubro de 2005.
- TUGNY, Rosângela Pereira de. “*Yãmîyxop: Xûnîn*”. Transcrições e traduções das gravações do ritual do *Xûnîn* realizado na Aldeia Vila Nova, Reserva do Pradinho, em 28/10/2003 (inédito).
- _____. *Notas sobre a sociedade Maxakali e suas práticas musicais*. UFMG: Projeto Memória musical indígena – transcrição e tradução de cantos sagrados Maxakali. (Impressão de computador) 16/03/2005.
- _____. “A misteriosa ciência que (en)canta” In: RICARDO, Beto & RICARDO, Fany (eds.). *Povos indígenas no Brasil 2001/2005*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006, vol. 10. (p. 757-60).
- _____. “Nomadismo musical entre os Maxakali” (inédito).
- _____. “Um fio para o Inmõxã” (inédito).
- UNKEL, Curt Nimuendaju. *Índios Machacari*. *Revista de Antropologia* v. 6, n. 1 São Paulo: junho de 1958. (p. 53-61).

Geral:

- ALMEIDA, Maria Inês de (coord.) *Bay - A Educação Escolar Indígena em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Programa de Implantação de Escolas Indígenas de Minas Gerais, 1998.
- _____. *Ensaio sobre a Literatura Indígena Contemporânea no Brasil*. (Tese de doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais) Belo Horizonte, 2000.

- _____. “Os índios, seus livros, sua literatura.” In: *Escola Indígena – índios de Minas Gerais recriam a sua educação*. BH: Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais. Abril de 2000. (p. 45-65). (Coleção Lições de Minas, v. VI)
- _____ & QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz – as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.
- _____. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009a.
- _____. “O livro selvagem”. In: *Revista Literária Polichinelo*. Belém, abril de 2009b (p. 60-2).
- _____ (coord). *Tabebuia/IPÊ – Índios Pensamento Educação*. Ano 01. Belo Horizonte: Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas (FIEI/UFMG), 2009. ISSN: 2175-0998.
- ALZAMORA, Geane, BRASIL, André et al. (orgs.). *Cultura em Fluxo - Novas Mediações na Rede*. Belo Horizonte: Editora Puc Minas, 2004.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 2º Edição: São Paulo: Globo, 1995.
- _____. *Pau Brasil*. “Impresso pelo ‘Sans Pareil’ de Paris, 37 Avenue Kleber”, 1925. In: Jorge Schwartz (org.). *Caixa modernista*. Edusp, UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.
- ANDRADE, Vânia Maria Baeta. “Livro de saúde maxakali – Curar”. In: MAXAKALI, Povo. *Hitupmã’ax/Curar*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG; Edições Cipó Voador, 2008. (p. 246-50).
- ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível – ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários/FALE/UFMG, 2006.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Marin Claret, 2004.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BARTHES, Roland. *Aula*. 6ª ed. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BASUALDO, Carlo (org.). *Tropicália – uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história*

- da cultura. Tradução de Sergio Paula Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).
- _____. “A tarefa-renúncia do tradutor”. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução. Antologia Bilíngue/Alemão-Português*. Vol. 01. Florianópolis: Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução (NUT), 2001 (p.188-215).
- BORGES, Luiz Carlos. “Os Guarani Mbyá e a oralidade discursiva do mito”. In: FERNANDES, Frederico A. Garcia (org.) *Oralidade e Literatura: manifestações e abordagens no Brasil*. Londrina: Eduel, 2003 (p. 03-19).
- BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil: promulgada em 05 de outubro de 1988. Obra coletiva de autoria da Editora Saraiva com a colaboração de Antônio Luiz de Toledo Pinto e Márcia Cristina Vaz dos Santos Windt. 18 ed. atual. e ampl. São Paulo: Saraiva, 1988. (Coleção Saraiva de Legislação).
- BROTHERSTON, Gordon & MEDEIROS, Sérgio (orgs.). *Popol Vuh*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem – ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- _____. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- _____. *Hagoromo de Zeami*. São Paulo: Estação Liberdade, 1993.
- _____. (org.) *Ideograma: lógica poesia linguagem*. 3ª ed. São Paulo: Ed. da USP, 1994.
- _____. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Coleção Debates).
- _____. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Signos; 24).
- CARVALHO, Gil de. *Uma antologia de poesia chinesa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.
- _____. “O nativo relativo”. In: *Mana*. Vol. 08, n. 01. Rio de Janeiro, 2002.
- _____. “Equívocos da identidade”. Transcrição de palestra apresentada à Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte: 2005.
- _____. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

- _____. “Outro destino” – Entrevista concedida por Eduardo Viveiros de Castro a Maria Inês de Almeida. In: *Aletria – Revista de estudos de literatura*, do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (FALE/UFMG), vol. 16, jul.-dez. de 2007 (p. 20-36).
- CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e Montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. Tradução: J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Coleção Debates – Filosofia).
- CEDERSTROM, Lorelei. “Introduction to the Special Issue on Native Literature of The Canadian Journal of Nature Studies” Vol. 05m N. 02. ISSN 0715-3244. Brandon University, Canadá, 1985. <http://www.brandonu.ca/Library/CJNS/5.2/introd.pdf> Acessado em 09/01/09.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. “De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios”. In: *Mana - Estudos de Antropologia Social*; v. 12; fascículo 1. 2006 (p. 105-34).
- _____. *Oniska: a poética da morte e do mundo entre os Marubo da Amazônia ocidental*. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro: 2008.
- _____. “Os Poetas”. *Jornal Folha de São Paulo*. 18 jan. 2009. Caderno Mais!, p. 6-7.
- CHRISTIN, Anne-Marie. “A imagem enformada pela escrita”. In: ARBEX, Márcia. (sel. & org.) *Poéticas do visível – ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006 (p. 63-105).
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção Debates).
- CULTRERA, Samuele. *Entre os selvagens*. Tradução de Teodolindo A. da Silva Pereira. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2001.
- CUNHA, Manuela Carneiro. “Xamanismo e Tradução”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A outra margem do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 (pp. 223-33). Obra disponibilizada na Internet. Acessada em 18/02/2010 no endereço: http://books.google.com/books?id=Gel93dsWuOAC&pg=PA107&lpg=PA107&dq=%22a+selvageria+culta&source=bl&ots=DdJeY7zBWC&sig=yw9JslXcGnuVpqqo6O bA723UB0&hl=en&ei=YDJ9S DFicaM8Aby6LjUBQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CAoQ6AEwAA#v=onepage&q=%22a%20selvageria%20culta&f=false

- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997a.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 04. Coordenação da tradução: Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1997b.
- _____. *O Anti-Édipo – capitalismo e esquizofrenia*. Direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora. (Série Logoteca).
- DELL'ÍSOLA, Regina Lúcia Péret. “A metáfora e seu contexto cultural”. In: PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira (org.) *Metáforas do cotidiano*. Belo Horizonte: Ed. Do Autor, 1998. (p. 39-45).
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3ª ed. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Revisão técnica de Raffaella Quental. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- EDMONSON, Munro S. “Notes on a new translation of the Popol Vuh”. In: ROTHEMBERG, Jerome & TEDLOCK, Dennis (eds.). *Alcheringa - Ethnopoetics*. V. 01. N. 01. Cerrillos, New Mexico: San Marcos Press, Autumn 1970.
- EINAUDI Enciclopédia. *Oral/Escrito, Argumentação*. V. 11. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- _____. *Parentesco* (v. 20). Tradução: Magda Bigotte de Figueiredo. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989.
- EISENSTEIN, S. “O princípio cinematográfico e o ideograma” In: *Ideograma: lógica poesia linguagem*. CAMPOS, Haroldo de. (org.) 3ª ed. São Paulo: Ed. da USP, 1994 (p. 149-66).
- _____. “A forma do filme: novos problemas” In: *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avellar. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002 (p. 117-135).
- EMIRI, Loretta, MONSERRAT, Ruth (org. e redação final). *A conquista da escrita*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- FENOLLOSA, Ernest. “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia” In: Campos, Haroldo de (org.) *Ideograma: lógica poesia linguagem*. 3 ed. São Paulo: Ed. da USP, 1994 (p. 109-48).

- FIADONE, Alejandro Eduardo. *Mitogramas*. Espanha: La Marca Editora, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Coleção Ditos e Escritos III).
- _____. *As palavras e as coisas – Uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Antônio Ramos Rosa. Livraria Martins Fontes Editora, 1966.
- GALLOIS, Dominique Tilkin. “Arte iconográfica Waiãpi”. In: VIDAL, Lux. (org.) *Grafismo Indígena – estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, EDUSP, 1992. (p. 209-30).
- GARAUDY, Roger. “A poesia anunciadora” In: LUCCHESI, Marco (org.). *Caminhos do Islã*. Rio de Janeiro: Record, 2002 (p. 285-315).
- GÉFIN, Laszlo. *Ideogram – history of a poetic method*. U. Texas P., 1982
- GORDON, Cesar. *Economia selvagem: ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo: UNESP: ISA; RJ: NUTI, 2006.
- GUERRA, Pe. Joaquim A. *Livro dos cantares – She Keng*. Introdução, textos em alfabeto e caracteres, tradução portuguesa e notas críticas por Joaquim A. Guerra. Macau: Jesuítas Portugueses, 1979. (Edição patrocinada pelo Governo de Macau).
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória – entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: PósLit – Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários – Fale/UFMG; Editora UFMG, 1997.
- HOBSON, Geary (ed.) *The Remembered Earth – An Anthology of Contemporary Native American Literature*. Albuquerque: U of New Mexico P, 1993.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1999.
- _____. *Linguística, Poética, Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- JEAN, Georges. *A escrita: memória dos homens*. Tradução de Lídia da Motta Amaral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. (Descobertas).
- KAXINAWÁ, Índios. *Huni Meka: cantos do Nixi Pae*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 2007.
- KRUPAT, Arnold. “Para entender os *trickster tales* dos nativos americanos”. In: SANTOS, Eloina Prati dos (org.) *Perspectivas da literatura ameríndia no Brasil, Estados Unidos e Canadá*. Feira de Santana: Universidade Estadual da Feira de Santana, 2003.
- LACAN, J. “Lituraterra”. In: *Chez vuoi*. Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 17-23, 1986.

- LANGDON, Jean. “A cultura Siona e a experiência alucinógena”. In: VIDAL, Lux. (org.) *Grafismo Indígena – estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, EDUSP, 1992. (p. 67-87).
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2005.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Raça e história*. Tradução de Inácia Canelas. Porto: Editorial Presença, 1973.
- _____. *Totemismo hoje*. Tradução: Malcolm Bruce Corrie. Petrópolis: Vozes, 1975.
- _____. *El Pensamiento Salvaje*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1984.
- _____. “Eficácia Simbólica”. In: *Antropologia estrutural*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- _____. *Tristes trópicos*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência – o futuro do pensamento na era da informática*. Tradução de Carlo Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. (Coleção TRANS).
- LIENHARD, Martin. *La percepción de las prácticas “textuales” ameríndias: apuntes para un debate interdisciplinario*. In: PIZARRO, Ana (org.) *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Vol. 03 Vanguarda e Modernidade. São Paulo/Campinas: Memorial/Editora da Unicamp, 1995 (p. 169-85).
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. 2ª ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005.
- LÓPEZ, L. E. & JUNG, I. (comps.) *Sobre las huellas de la voz*. Madrid/España: Ediciones Morata; Cochabamba/Bolivia: PROEIB-Andes; Bonn/Alemanha: DSE, 1998.
- LOUVEL, Liliane. “A descrição ‘pictural’ – por uma poética do iconotexto”. In: ARBEX, Márcia. (sel. & org.) *Poéticas do visível – ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006 (pp. 191-220).
- 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.
- MACHADO, Ana Maria Netto. *Presença e implicações da noção de escrita na obra de Jacques Lacan*. 2ª ed. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 2000.
- MACIEL, Maria Ester et alii (orgs.). *América em Movimento – Ensaio sobre Literatura Latino-Americana do Século XX*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- MANDIL, Ran. *Os efeitos da letra – Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Contra Capa Livraria/FALE-UFMG, 2003.

- MANOVICH, Lev. “Quem é o Autor? Sampleamento/Remixagem/Código Aberto”. In: ALZAMORA, Geane, BRASIL, André et al. (orgs.). *Cultura em Fluxo - Novas Mediações na Rede*. Belo Horizonte: Editora Puc Minas, 2004 (pp. 248-63).
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media)*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MEDEIROS, Sérgio (org.). *Macunaíma e Jurupari - cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. “Poética indígena desafia concepções usuais de gênero e leitura”. *Folha de São Paulo*. 18 jan. 2009. Caderno Mais!.
- _____. *Sexo vegetal*. PDF baixado em 24 de fevereiro de 2010a em http://www.centopeia.net/download/sexo_vegetal.pdf
- _____. “Em 'Sexo vegetal', o escritor Sérgio Medeiros revisita mitos”. Entrevista de Sérgio Medeiros a Mariana Filgueiras, *Jornal do Brasil*, 04/12/2009. Acessado em 24 de fevereiro de 2010b em <http://jbonline.terra.com.br/pextra/2009/12/04/e04124566.asp>
- MELIÀ, Bartomeu. “Desafios e tendências na alfabetização em língua indígena”. In: EMIRI, Loretta, MONSERRAT, Ruth (org. e redação final). *A conquista da escrita*. São Paulo: Iluminuras, 1989 (p. 09-16).
- _____. “Bilinguismo e escrita”. In: D’ANGELIS, Wilmar & VEIGA, Juracilda. (orgs.) *Leitura e escrita em escolas indígenas: encontro de educação indígena no 10º COLE-1995*. Campinas, São Paulo: ALB: Mercado das Letras, 1997. (Coleção Leituras do Brasil).
- MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- MINDLIN, Betty. *Tuparis e Tarupás - Narrativas dos Índios Tuparis de Rondônia*. São Paulo: Instituto de Antropologia e Meio Ambiente, Brasiliense e Edusp, 1993.
- _____. e narradores Suruí. *Vozes da Origem: Estórias sem Escrita - Narrativas dos Índios Suruí de Rondônia*. Tradução e transcrição das gravações Antonio Ipokará Suruí... et áli. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *Moqueca de Maridos - Mitos Eróticos*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.
- _____, TSORABÁ, Digüt, CATARINO, Sebirop e outros narradores Gavião. *Couro dos Espíritos – Namoro, pajés e cura entre os índios Gavião-Ikolen de Rondônia*. São Paulo: Editora SENAC; Editora Terceiro Nome, 2001.

- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Tradução de Rosemary Costhec Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MONTE, Nietta Lindenberg. *Escolas da Floresta – entre o passado oral e o presente letrado. Diários de classe de professores Kaxinawá*. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.
- MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. *Astronomia e poesia*. Rio de Janeiro – São Paulo: Difel, 1977.
- _____. *Universo das inteligências extraterrestres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.
- MURRAY, Janette K. “What is native american literature?” In: *Special Issue on Native Literature of The Canadian Journal of Nature Studies*” Vol. 05m N. 02. ISSN 0715-3244. Brandon University, Canadá, 1985.
<http://www.brandonu.ca/Library/CJNS/5.2/murray.pdf> Acessado em 09/01/09.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Ed. Escala, 2007. (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal – 73).
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Excertos traduzidos por Bocage. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- PAGLIA, Camille. *Personas sexuais – arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Tradução de Marcos Santarrita. 3ª impressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Sexo, arte e cultura americana*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira (org.) *Metáforas do cotidiano*. Belo Horizonte: Ed. Do Autor, 1998.
- PAZ, Octavio. *Claude Lévi-Strauss – an introduction. Translated from the Spanish by J. S. Bernstein and Maxine Bernstein*. Ithaca and London: Cornell U. P., 1970. (Translated from *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*).
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. 3ª ed. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Estudos – Semiótica).
- PHILLIPS, Charles. *O mundo asteca e maia*. Tradução de Miguel González Gil. Barcelona: Ediciones Folio, 2007. (Coleção Grandes Civilizações do Passado).
- PIGNATARI, Décio. *Letras, artes, mídia*. São Paulo: Globo, 1995.
- _____. *Informação/Linguagem/Comunicação*. SP: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *Contracomunicação*. 3ª ed. rev. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. *O que é comunicação poética*. 8ª ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. *Marina Tsvietáieva*. Tradução e prefácios de Décio Pignatari. Curitiba: Travessa dos Editores, 2005.

- PIZARRO, Ana (org.) *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Vol. 03 Vanguarda e Modernidade. São Paulo/Campinas: Memorial/Editora da Unicamp, 1995.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.
- RAMA, Angel. “A importância inaugural de *Antes o mundo não existia*”. Tradução do Espanhol de Milita Volonterio. In: *Jornal Letras e Artes*, página 02, outubro de 1987.
- RAMSEY, Jarold, comp. & ed. *Coyote Was Going There – Indian Literature of the Oregon Country*. Seattle and London: U of Washington P, 1999.
- _____. *Reading the fire: the traditional indian literatures of America*. Seattle: U of Washington P, 1999.
- RIMBAUD, Arthur. Uma estadia no inferno/Poemas escolhidos/A carta do vidente. Tradução e org.: Daniel Fresnot. São Paulo: Marin Claret, 2002.
- RISÉRIO, Antônio. *Textos e tribos – poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. (Série Diversos).
- _____. *Oriki Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROCHA, Glauber. “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”. In: BASUALDO, Carlo (org.). *Tropicália – uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007 (p. 276-278).
- ROTHEMBERG, Jerome & TEDLOCK, Dennis (eds.). *Alcheringa - Ethnopoetics*. V. 01. N. 01. Cerrillos, New Mexico: San Marcos Press, Autumn 1970.
- SAMMONS, Kay & SHERZER, Joel, eds. *Translating Native Latin American Verbal Art – Ethnopoetics and Ethnography of Speaking*. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 2000.
- SCHADEN, Egon. *Mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil – ensaio etnossociológico*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 1989.
- SEVERI, Carlo. “Cosmologia, crise e paradoxo: da imagem de homens e mulheres brancos na tradição xamânica kuna”. In: *Mana. Estudos de Antropologia Social*, v. 6, n. 1. Rio de Janeiro: PPGAS/Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2000 (p. 121-55).
- SOUZA, Lynn Mario T. Menezes. “Que história é essa? A escrita indígena no Brasil”. In: SANTOS, Eloina Prati dos (org.) *Perspectivas da literatura ameríndia no Brasil, Estados Unidos e Canadá*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2003 (p.125-37).
- SHAUL, David L. *Hopi Traditional Literature*. Albuquerque: U of New Mexico P, 2002.

- TEDLOCK, Dennis. *Finding the center – narrative poetry of the Zuni indians*. Lincoln and London: U of Nebraska P, 1978.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970. Coleção Debates.
- UNKEL, Curt Nimuendaju. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*. São Paulo: Hucitec e Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- VELOSO, Caetano. “Canto do povo de um lugar”. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, C. *Jóia*. Rio de Janeiro: Universal Music, 1975. 1 CD. Faixa 06.
- VIDAL, Lux. (org.) *Grafismo Indígena – estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, EDUSP, 1992.
- VILELA, Lúcia Helena de Azevedo. “Vozes das Américas: as Narrativas dos Povos Indígenas do Brasil, Estados Unidos e Canadá”. In: MACIEL, Maria Ester et alii (orgs.). *América em Movimento – Ensaio sobre Literatura Latino-Americana do Século XX*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, (p. 211-22).
- ZANOTTO, Mara S. T.. “Metáfora e indeterminação: abrindo a caixa de pandora”. In: PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira (org.) *Metáforas do cotidiano*. Belo Horizonte: Ed. Do Autor, 1998 (p. 13-38).
- ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz*. Madrid: Cátedra, 1989.
- _____. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria L. Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. *Escritura e nomadismo*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

GLOSSÁRIO

Ãyuhuk – Termo pelo qual os maxakalis se referem àqueles que, diferentemente dos tikmû'ûn, não praticam os costumes que fazem dos índios o que eles são: observar os resguardos, falar Maxakali e transformar-se em canto após a morte são alguns desses costumes. Está em contraposição a xape (parente, amigo). Estranho e estrangeiro são possíveis traduções para o termo. O “homem branco” é normalmente ãyuhuk.

Koxuk – É a alma dos vivos. A palavra assume o sentido de imagem, sombra, fotografia, reflexo, figura. Enquanto viva a pessoa tem um *koxuk* (alma), que tende a se transformar em *yãmîy* (canto) após a sua morte.

Hãmnõgnõy – É a “terra-limite-dos-outros”. O local de moradia dos *yãmîy*, as entidades sagradas dos tikmû'ûn. Formada por *hãm*, contração de *hãhãm* (terra), *nõg* (terminar) e *nõy* (outro). Seria um limite ou fronteira entre o mundo dos *yãmîy* e o mundo dos tikmû'ûn (humanos). Segundo a cosmologia maxakali, os *yãmîy* viveriam num espaço compreendido entre o céu (*pekkox*) e a terra (*hãhãm*).

Hãmnõy – Outra designação para *hãmnõgnõy*. Formada pelas mesmas partículas *hãm* (terra) e *nõy* (outro), sem *nõg* (terminar). É a “outra-terra”.

Hãpxep – É o “terreiro de religião”, local onde se realiza o *yãmîyxop*, os rituais sagrados dos maxakalis. Tem em sua raiz *hãm* (terra), cujo fonema *m* se transforma em *p* por questão de eufonia. É o chão sagrado da aldeia. Fica no centro da aldeia, entre as casas e a *kuxex* (a casa de religião). No *hãpxep* são afixados o *mîmãnãm*, os postes sagrados dos *yãmîy*.

Inmõxã – Fera caçadora de humanos, geralmente metamorfoseada em felino: onça, gato do mato, etc. Porém, apresentando-se também em forma humanoíde, seu corpo é todo coberto de pelo e intransponível. Só é morto quando atingido em um de seus orifícios: olhos, boca, umbigo, ânus. Em lugar das mãos, ostenta lâminas afiadas. Alguém que em vida não respeitou os preceitos da cultura tikmû'ûn, principalmente que não tenha observado o “resguardo de sangue”, terá o seu *koxuk* (alma) transformado em *Inmõxã*, ao invés de *yãmîy* (canto). *Inmõxã* é a efetivação da morte, o fim do corpo na decomposição, ao invés de sua transformação e persistência em forma de música, que é o *yãmîy*.

Kuxex – É a “casa de religião”. É conhecida também por “casa dos cantos”, “casa dos homens” (por ser vedada às mulheres), ou “casa dos espíritos”. Uma construção sagrada feita de toras de madeira, telhado e paredes cobertas com folhas de palmeira, semelhante em tamanho e formato às casas comuns, porém com uma das paredes abertas (geralmente a que fica voltada para a mata, ou a parte externa da aldeia). É o local onde os homens se reúnem para a preparação e realização dos *yãmîyxop*. Em frente à *kuxex* são afixados os *mîmãnãm*. Sua localização é destacada, ficando na parte contrária à localização das casas (*mîptut*) na aldeia.

Mîmãnãm – É o “pau de religião”. Postes sagrados referentes aos *yãmîys* que visitam a aldeia durante o *yãmîyxop*. Instrumento totêmico, o *mîmãnãm* é escolhido pelo tamanho e circunferência e é pintado de acordo com o *yãmîy*. É pelo *mîmãnãm* que os *yãmîy* descem do *hãmnõgnõy* ao *hãpxep* para a realização do *yãmîyxop*.

Tikmû'ûn – Termo pelo qual os Maxakali ou maxakalis se autodenominam. É formada por tik, contração de tihik (homem) e mû'ûn, partícula que costuma ser glosada como “grupo” ou “coletivo”. Costuma-se glosar como “nós, humanos”.

Tihik – Termo que designa os homens tikmû'ûn.

Tik – Forma abreviada para tihik.

Yãmîy – Entidades espirituais que habitam o hãmnõgnõy e visitam a aldeia para a realização do yãmîyxop. Compõem-se das almas dos mortos: humanos (tikmû'ûn, outros povos indígenas ou não-indígenas), animais, plantas, e até objetos. Segundo a crença maxakali, o koxuk (alma) dos vivos se transforma em yãmîy (canto) após a morte. Os yãmîy quase sempre adquirem forma humana quando surgem no yãmîyxop. Sustentam pinturas corporais, indumentárias e coreografias específicas e têm preferência culinária. É também o nome dado às composições cantadas durante o yãmîyxop.

Yãmîyxop – São os rituais sagrados dos tikmû'ûn. A palavra é formada por yãmîy e xop (partícula que indica grupo, coletividade). Os yãmîyxop são, pois, verdadeiros encontros de yãmîy no “terreiro sagrado” (hãpxep) da aldeia para comungar com os tikmû'ûn, os humanos. Nessas ocasiões há muita dança, canto, ingestão de comida e bebida, e muita fumaça (cigarros e fogueira), considerada alimento sagrado dos yãmîy. É um período de convivência, troca e aprendizado, entre yãmîys e tikmû'ûn.