

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

RAFAEL OTÁVIO FARES FERREIRA

Escrita, paisagem e saúde na literatura indígena

BELO HORIZONTE
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
2017

RAFAEL OTÁVIO FARES FERREIRA

Escrita, paisagem e saúde na literatura indígena

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora Prof^a. Dr^a. Maria Inês de Almeida

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2017

F383e

Ferreira, Rafael Otávio Fares.

Escrita, paisagem e saúde na literatura indígena [manuscrito] / Rafael Otávio Fares Ferreira. – 2017.

214 f., enc. : il., fots., color.

Orientadora: Maria Inês de Almeida.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Edição e Recepção do Texto Literário.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

1. Literatura indígena – História e crítica – Brasil – Teses. 2. Índios da América do Sul – Minas Gerais – Teses. 3. Índios Maxakali – Teses. 4. Índios kaxinaua – Teses. 5. Paisagem na literatura – Teses. 6. Saúde na literatura – Teses. I. Almeida, Maria Inês de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 898.3



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *Escrita, paisagem e saúde na literatura indígena*, de autoria do Doutorando RAFAEL OTÁVIO FARES FERREIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Edição e recepção de textos literários

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Maria Inês de Alcmeida - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Luís Alberto Ferreira Brandão Santos - FALE/UFMG

Prof. Dr. Jacyntho José Lins Brandão - FALE/UFMG

Prof. Dra. Câmila Bylaardt Volker - UFAC

Prof. Dr. João Alves Rocha Neto - PBH/MG

Prof. Dra. Lyslei de Souza Nascimento
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 5 de julho de 2017.

AGRADECIMENTOS

Em especial, para Maria Inês de Almeida.

À minha mãe, Rosa Fares, e toda a minha família.

Aos Maxakali e Huni Kuĩ.

Ao professor Jacyntho Lins Brandão.

Ao Txai Terri de Aquino.

Aos companheiros do Literaterras.

Aos amigos que me apoiaram.

Ao parceiro Rafael Castro.

Aos colegas da revista *Em Tese*.

Aos amigos da Associação Filmes de Quintal.

Ao ateliê Alcova Libertina.

À CAPES, pelo auxílio financeiro.

Para Matias, o novo curumim

Resumo

A partir da experiência intercultural e transdisciplinar de produção de três livros indígenas sobre saúde, *Curar (Hitupmã'a)*, *O livro maxakali conta sobre a floresta (Tikmũ'ũn Mãxakani' yõg mĩmãti'ãgtux yõg tappet)* – estes dois escritos pelos Maxakali –, e *O livro vivo (Una Hiwea)*, feito pelos Huni Kuĩ, este trabalho procura delinear o conceito de paisagem nas textualidades indígenas. Desfazendo dicotomias tais como o mito e ciência, primitivos e civilizados, as palavras e as coisas, numa relação não de representação, mas de interação, a paisagem está simbioticamente implicada nas escritas, nos saberes e nas formas indígenas próprias de conhecer. Sendo assim, ela também permeia as concepções de doença e cura, ou seja, o que esses povos consideram saúde. A proposta que os livros em questão nos apontam é de uma grande saúde, para além do humano: a cura da terra. Uma cura que necessita manejar a escrita para o cultivo das paisagens que o pensamento permite e que o planeta precisa para sobreviver. Para tal tarefa usamos a teoria do perspectivismo do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, as formulações sobre a escrita de Maria Gabriela Llansol e o conceito de devir de Gilles Deleuze e Félix Gattari.

Abstract

From the intercultural and transdisciplinary experience of producing three indigenous books on health, Curar (Hitupmana'a), The Maxakali Book tells a story about the forest (Tikmũ'ũn Māxakani 'yōg mĩmati'āgtux yōg tappet), both written by the Maxakali and The Living Book (Una Hiwea), made by the Huni Kuĩ, this work seeks to delineate the concept of landscape in indigenous textualities. By undoing dichotomies such as myth and science, primitive and civilized, words and things, in a relationship not of representation but of interaction, the landscape implies symbiotically in the writings, in the knowings and in the proper forms of indigenous knowledge. Thus, it also permeates the conceptions of disease and cure, that is, what these people consider health. The proposal that these books point us is a great health, beyond human: the healing of the earth. A cure that needs to handle the writing for the cultivation of landscapes that thought allows and that the planet needs to survive. For this task, we use the Perspectivism theory of the Anthropologist Eduardo Viveiros de Castro, the formulations on the writing of Maria Gabriela Llansol and the concept of becoming of Gilles Deleuze and Félix Gattari.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: memória e leitura	11
CAPÍTULO 1: OS TRÊS LIVROS	28
1º livro - <i>Hitupmã'ax: Curar, o livro de saúde maxakali</i>	29
O processo de confecção do livro	32
O projeto gráfico e as partes do livro <i>Curar</i>	39
2º livro - <i>Tikmũ'ün Māxakani' yōg mīmāti'āgtux yōg tappet:</i>	46
<i>O livro maxakali conta sobre a floresta</i>	
O projeto gráfico d' <i>O livro maxakali conta sobre a floresta</i>	52
3º livro - <i>Una Hiwea: O livro vivo</i>	59
Uma experiência de autoria: o livro <i>Shenipabu Miyui</i>	65
A oficina d' <i>O livro vivo</i>	69
Aspectos gráficos d' <i>O livro vivo</i>	75
Em que gênero os livros se enquadram?	79
CAPÍTULO 2: LIVROS DAS PAISAGENS	83
Foucault: uma arqueologia do saber	91
Desaparece o homem, há paisagem	99
Uma paisagem huni kuĩ: a relação com um cantador:	108
O cipó, a cobra, o Huni Kuĩ e a floresta	
<i>Nixi Pae</i> : o espírito da floresta	114
A história do cipó	119
A paisagem maxakali: o <i>yãmîy</i>	130
Escritas em sobreimpressão	139

CAPÍTULO 3: LIVROS DE CURA	146
A literatura viva dos Huni Kuĩ	147
<i>O livro vivo</i> no meio dos vivos	151
<i>Shuku Shukuwe</i> : A vida é para sempre	153
A doença e a cura n' <i>O livro vivo</i>	155
Huã Karu, Yushã Karu e Dua Busã	159
O livro dos afetos	165
A cura maxakali da terra	168
O livro como um rizoma da mata	174
O xamanismo múltiplo maxakali	177
Doença e cura maxakali	182
CONSIDERAÇÕES FINAIS	189
Que sonho vamos sonhar que não nos sonhe?	190
Da existência de uma cura ritual indígena	192
Acreditar no mundo	196
Da relação de cura pela interculturalidade	198
<i>Buen viver</i> : a grande saúde da terra	201
O trabalho de cura da terra dos agentes agroflorestais	203
REFERÊNCIAS	207

Introdução: memória e leitura

Só a antropofagia nos une. Socialmente.
Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos
os individualismos, de todos os coletivismos. De
todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi or not tupi that is the question.

Manifesto Antropofágico. Oswald de Andrade

Esta tese é fruto de mais de uma década de estudos e trabalhos com os indígenas, principalmente os situados em Minas Gerais e no Acre. Desde a leitura de *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter* (1928), ainda na graduação em Letras, no ano de 2003, tenho pensado sobre as escritas, as narrativas, as mitologias e os modos de vida indígenas.

Para que seja justo o relato do caminho percorrido nessas experiências, é importante destacar o meu encontro com a professora Maria Inês de Almeida,¹ Eu já me considerava um fascinado pelos povos indígenas do Brasil antes de conhecê-la, pois eu era completamente arrebatado pela leitura dos textos “Poesia Pau-Brasil” (1924) e “Manifesto Antropofágico” (1928) ambos de Oswald de Andrade. Mas, como a maioria dos brasileiros, nunca havia tido contato com nenhum indígena e tampouco sabia quem eles eram, como e onde viviam. A partir do encontro com Maria Inês, e sua forma apaixonada de falar dos índios, é que passei a desejar pesquisar os livros e a produção desses povos, ainda não estudada na Faculdade de Letras da UFMG. Aos poucos, passei a conhecer a multiplicidade dos povos indígenas² e suas diversas produções passaram a me instigar a cada vez mais pesquisar sobre e com eles.

Durante o curso ministrado pela referida professora, denominado *Narrativas Periféricas*, quando nos debruçamos sobre os mais variados textos como o livro

¹ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (1992), doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1999), realizou pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da UFRJ, Museu Nacional. Dentre suas obras está o livro *Desocidentada: experiência literária em terra indígena* (2009).

² O último Censo realizado no Brasil, em 2010, contabiliza 305 povos, mais de 274 línguas e uma população estimada de 896.917 pessoas. Dados no site do Isa – Instituto Sócio-Ambiental. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt>, acesso em: 10 mar. 2017.

Cidade de Deus, de Paulo Lins, e *O primeiro homem: e outros mitos indígenas*, de Betty Mindlin, além de filósofos como Nietzsche e o conceito de *super-homem*, surgiu a oportunidade da primeira conversa sobre livros indígenas numa sala de aula. Na ocasião, a professora relatou seu projeto junto aos Krenak,³ povo que habita desde tempos imemoriais a região do Vale do Rio Doce em Minas Gerais. Fiquei bastante curioso com o fato de ela efetivamente estar trabalhando com os indígenas numa relação de troca que não se tratava de um estudo etnográfico. Na ocasião, ela também contou sobre o 1º Laboratório Intercultural, coordenado por ela em 2002. Experiência piloto de tudo o que veio a partir de então, os laboratórios foram oficinas que contaram com a presença por 15 dias, na UFMG, de 66 indígenas das etnias Maxakali, Krenak, Xacriabá e Pataxó. Uma primeira atividade transdisciplinar com a participação de diferentes unidades da universidade e variados alunos e professores. O fato é que começamos ali, naquela conversa que se estende até hoje, uma intensa história de amizade e de trabalho com os povos indígenas.

Na época não se falava em literatura indígena no Brasil. Na UFMG, quando falávamos de textos indígenas nas aulas ou em rodas de conversa, aquilo soava estranho para os colegas. Várias vezes ouvíamos questionamentos do tipo “por que vocês não estão falando disso em cursos como o de sociologia?” Entendo que as pessoas pensavam assim devido ao fato de que o curso que estudava indígenas, e portanto seus textos – principalmente no que diz respeito a oralidade –, era o curso de Ciências Sociais, que possuía uma ênfase em antropologia.

Ainda na época que nos conhecemos, havia uma polêmica em como chamar os textos escritos por indígenas. Muitos antropólogos, críticos literários e outros estudiosos entendiam que não se tratava de literatura. Apesar de concordarmos que poderia não ser literatura *em um certo sentido*, discussão que detalharei mais nesta tese, recordo-me bem da estratégia proposta por ela de usarmos o termo literatura indígena para que trouxéssemos esses textos para o campo do ensino de língua e literatura nas escolas, mesmo que a entrada desses textos nas escolas estejam mais na direção de dissolver os estados nacionais tal como os conhecemos do que na de contribuir para a suas unificações.⁴

³ Autodenominados Borun, que é também o nome de sua língua. Eles são aproximadamente 400 pessoas atualmente e pertencem ao tronco linguístico Macro-Jê.

⁴ Aprofundo esta discussão no texto “A deformação da literatura brasileira” publicado na revista *Em Tese*, v. 2, n. 2 (2016). Disponível em: <<http://www.periodicoras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/11789>>.

No ano de 2005, quando então me formei em Letras (Língua Portuguesa), eu não me reconhecia numa posição confortável para ser professor de português e de literatura nas escolas convencionais. Sabia que seria muito mais enriquecedor para minha formação em literatura, e para a propagação da textualidade indígena, pesquisar com os próprios povos indígenas. Procurei então a professora Maria Inês para continuar minhas pesquisas sob sua orientação. Neste momento estava se formando um grupo, de alunos e professores, para criar, através de um financiamento do MEC, mais especificamente, o PROLIND – *Programa de Apoio à Formação de Licenciaturas Interculturais Indígenas* –, o que mais tarde seria chamado *Curso de Formação Intercultural para Educadores Indígenas da UFMG*, o FIEL. Fui convidado para integrar esse grupo como um de seus monitores. Ainda naquele ano, foram realizados seminários e diversos encontros para a formação da equipe e a estruturação do curso.

A partir de então, também a convite de Maria Inês, passei a fazer parte do Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas Literaterras, criado pelas professoras Ruth Silviano Brandão e Lucia Castello Branco. O objetivo do Núcleo era desenvolver projetos de pesquisa sobre a leitura, a escrita e a tradução, além de projetos editoriais e tradutórios de textos que convencionamos chamar de extra-ocidentais: indígenas, quilombolas, afrodescendentes e psicóticos. O fato é extremamente importante, pois, nesse sentido, uma metodologia foi sendo delineada pelo grupo, a qual será norteadora das atividades desenvolvidas com os indígenas durante todos estes anos. Tratarei mais detidamente desta metodologia no capítulo 1.

Também nesse período, o Núcleo de Pesquisas Literaterras, através da SECADI – *Secretaria de Educação Continuada, Diversidade, Alfabetização e Inclusão*, de 2005 até 2014, amplia a produção de livros para escolas indígenas do Brasil. Nesses dez anos do projeto, o grupo participou da produção de mais de uma centena de livros de autoria indígena com os mais diversos povos do país. Experiência riquíssima e fundamental para a educação e a literatura indígena no Brasil, já que os livros servem às escolas diferenciadas⁵ nas aldeias, criando um corpo textual impresso nas línguas indígenas e no português. Toda essa produção está disponível no acervo

⁵ Escolas com autonomia em relação ao sistema educacional das escolas não indígenas. Elas devem ser concebidas e planejadas pelas próprias comunidades, mantendo o direito dos indígenas na Constituição de 1988 de exercerem suas organizações sociais, seus costumes, línguas, crenças e tradições.

indígena que foi criado pelo núcleo Literaterras e está situado na Biblioteca Univesitária.⁶

Depois de um ano de preparação, em 2006 iniciou-se o FIEI. A Universidade Federal de Minas Gerais recebeu, pela primeira vez, um grupo de 142 indígenas habitantes do estado para cursar a licenciatura no Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas (FIEI). Foi um encontro com uma diversidade cultural que mudaria a minha vida e, creio, a vida da universidade. Muitas de minhas impressões românticas desfizeram-se nos cinco anos que trabalhei com aquela turma até que se formassem. A imagem exótica que eu fazia do índio tornou-se em diversas imagens: Maxakali, Xacriabá, Pataxó, Xucuri-Kariri, Krenak, Aranã e Kaxixó.

Atualmente, mais do que admirá-los, entendo que estou em luta junto com eles, dada a situação sempre instável e precária de seus direitos e de suas terras. A constante violência que sofrem por parte dos grandes latifundiários, ruralistas, fazendeiros, políticos e ignorantes em geral torna grande a dificuldade de viverem com dignidade. De toda maneira, diversos foram os aprendizados e trocas interculturais que pude estabelecer com os indígenas e os formadores do curso, durante os vários anos em que ali colaborei. Posso dizer que ajudei na formação daquele grupo de professores indígenas na Universidade e também aprendi muito com eles.

Ainda no ano de 2006, participei do evento *Diálogos Interculturais*, seminário realizado por meio do programa *Cultura e Pensamento* do Ministério da Cultura, onde universitários, pesquisadores e sábios indígenas e quilombolas estiveram debatendo por 30 dias ininterruptos em Minas Gerais e no Acre.⁷ Na ocasião tive a felicidade de poder conversar com pensadores indígenas como Ailton Krenak, Gerssem Baniwa, Kanatyó Pataxó e Isaac Ashaninka, além de conhecer a CPI – *Comissão Pró-Índio do Acre*,⁸ que é uma referência para o trabalho desenvolvido no Literaterras. Outra personalidade que pude conhecer foi Davi Kopenawa, importante liderança indígena

⁶ Os livros também estão sendo disponibilizados pelo site do Literaterras:

<<http://www.letas.ufmg.br/indigena/>>.

⁷ Este evento está disponível no link:

<<http://video.rnp.br/portal/search!updateContentInsert.action;jsessionid=33FB0A86FC80B8A368DBD8468CF8C822?idOrderView=1&displayMethod=1&searchField=cidades&page=5>>.

⁸ A Comissão Pró-Índio do Acre (1979) é uma organização da sociedade civil, sediada em Rio Branco, no Acre, que trabalha apoiando os povos indígenas nas mais diversas ações em busca de seus direitos coletivos. Destacamos aqui a experiência de autoria, uma das ações pioneiras na confecção de oficinas de escrita e publicações de livros no Brasil.

pertencente ao povo Yanomami.⁹ Recordo que ele havia visitado a Grécia e alguém perguntou o que ele achava do país, “berço do Ocidente”. E ele respondeu com certa ironia: “Nunca vi tanta pedra, foi de lá que vocês trouxeram esta ambição pela mineração.”

Outro seminário importante para minha aproximação com o tema desta tese é o *Da cópia ao canto*, realizado em 2008 pelo Literaterras na Serra do Cipó. Um encontro também intercultural que contou com pesquisadores indígenas e representantes dos “povos de santo”, ou do Candomblé, do terreiro Vintém de Prata, de Salvador (BA), pesquisadores universitários (UFMG, UEMG, PUC/SP), professores da Educação Básica, artistas. Naquele encontro, muito do que hoje se delineia nesta pesquisa foi iniciado.¹⁰

Dentre as questões que me acompanham desde aquela época, está o desafio de fazer dialogar as diversas culturas, modos de vida tão diferentes, sem que uma anule a outra, sempre tendo como direcionamento a multiplicidade. Mais especificamente, como trabalhamos com a leitura e a escrita, a questão seria como aprender com os indígenas a ler o mundo, sob a perspectiva deles e, ao mesmo tempo, possibilitar que eles aprendam sobre nosso mundo, nossas técnicas e nossa escrita alfabética, sem que eles se tornem “brancos” ou percam seus processos de memória. Quais serão as consequências desse aprendizado, dessa troca, para os indígenas e para os não indígenas? E para a universidade? Essas são questões com as quais lidamos desde a primeira ida dos professores e monitores para as aldeias em 2006, no início do curso, para apresentar aos índios, explicar e discutir com eles, a palavra *universidade*.

Na época, muitos pesquisadores criticavam a presença dos indígenas na universidade. Entendiam que esse processo ajudaria na desvalorização da cultura dos indígenas, pois eles logo se tornariam, com a aquisição de nossos conhecimentos, iguais a nós. Lembro-me bem das mais variadas discussões que mantínhamos sobre a publicação dos livros entre os indígenas, principalmente em português. E não me esqueço da convicção com que Maria Inês defendia a proliferação de saberes, ao entender que era necessário projetar os mais diversos materiais para as escolas e para

⁹ Os Yanomami vivem na fronteira entre Brasil e Venezuela. São atualmente mais de 20.000, pertencentes ao tronco linguístico Yanomami.

¹⁰ Nos anais foram publicados pelo Literaterras quatro cadernos com as exposições e apresentações do seminário *Da Cópia ao Canto*.

as comunidades indígenas, e também para a sociedade brasileira, num diálogo intercultural.

Coordenando o eixo do curso denominado Múltiplas Linguagens, no Curso de Formação Intercultural para Professores Indígenas, a professora colocou em prática essa ideia de que eles se expressassem nas mais diversas linguagens. Assim, além do curso de língua portuguesa, que todas as etnias demandavam veementemente, os indígenas também produziam em oficinas de vídeo e de áudio. O que por vezes nos impressionava era a facilidade com que eles produziam em todas as artes, suportes e mídias, sempre deixando seus estilos, suas escritas, seus registros de forma coletiva.

Independentemente do suporte, da mídia, tudo o que era escrito ou grafado participava da construção de uma escrita indígena num sentido mais amplo. Em seu doutorado concluído em 1999, *Ensaio sobre literatura indígena contemporânea no Brasil*, a professora Maria Inês já elaborava a ideia do projeto gráfico dos livros como parte do processo de escrita, de apropriação pelos indígenas de técnicas que eles não dominavam. Escrita aqui entendida como um processo semiótico, mais abrangente que do que a escrita alfabética. Tudo o que eles produzem concretamente está cheio de *estilo*, no sentido de que tudo está escrevendo, cada gesto, cada traço, desenho ou grafia. Posso citar, como exemplo, o grupo dos Maxakali,¹¹ que eu acompanhei durante o curso, e que em todas as oportunidades desejavam transmitir suas narrativas, marcar os conhecimentos de seu povo, escrevendo, pintando, encenando ou filmando. Poderíamos nos perguntar, a partir dessa constatação, em que medida estas formas de expressão não se davam no contato com os outros, que éramos nós da universidade, ou seja, no diálogo intercultural, como assinala Jacques Lacan: “O estilo é o homem, acrescentaríamos à fórmula, somente para alongá-la: o homem a quem nos dirigimos?”¹²

Além disso, um fato muito interessante que pude observar nos Maxakali, nestes anos, é que eles não têm artistas especializados em uma área. Sempre que eles trabalhavam em grupo, qualquer um deles estava apto a escrever, desenhar, dançar ou utilizar uma câmera. Assim, não identificamos o pintor, o cineasta ou o diretor de teatro indígena. Todos poderiam exercer as mais variadas funções de uma forma coletiva. Como se fossem um movimento artístico com estilo próprio. Muitas vezes

¹¹ Os Maxakali, falantes da língua maxakali, vivem no norte de Minas, Vale do Mucuri, em região próxima a Teófilo Otoni e são hoje, aproximadamente 2.000 indivíduos. Serão os livros produzidos por eles um dos pilares deste estudo.

¹² CAMPOS. O Afreudisíaco Lacan na Galáxia de Lalingua, p. 2.

nós, os formadores, é que precisávamos moldar, nomear conforme nossos padrões, ou burocracias, suas atividades. Por outro lado, nós também éramos levados a questionar a todo momento noções, hábitos e conceitos a partir daquelas experiências.

Ao longo do curso, pude conhecer as mais diversas etnias, e travar muitas discussões com pesquisadores indígenas. Mas foi com os Huni Kuĩ¹³, mais especificamente com José de Lima Kaxinawá, ou Yube Huni Kuĩ, que passei a ampliar meus horizontes em relação ao que eu entendia como escrita. Zezinho, como era apelidado o José de Lima, nos brindou com um aula sobre os *Kene*.¹⁴ Sim, eu estava diante de uma escrita, aparentemente ideogramática, que continha uma gramática própria e se espalhava pelo corpo, na pintura corporal, pela tecelagem, em redes e peças de pano e também nos livros e filmes que os Huni Kuĩ publicaram. Eu iniciava minha compreensão de que a escrita deveria ser compreendida, do ponto de vista dos indígenas, de uma maneira mais ampla, para além da escrita alfabética. Não me esqueço de outro Huni Kuĩ que foi convidado para ministrar cursos no FIEI, Isaías Sales ou Ibã Huni Kuĩ, um dos mestres importantes deste trabalho, dizendo que os pajés são capazes de ler as folhas das árvores, como também podem ler a pele da cobra, e o quanto isto tudo era intrigante para mim e colocava em questão muitos dos conceitos que aprendi em minha formação na Faculdade de Letras. Eu me conscientizava do porquê trabalharmos pelas múltiplas linguagens através das experiências, sendo o conceito de escrita mais amplo do que a escrita alfabética. Era necessário laborar de maneira mais abrangente com as diversas formas de registro para que os indígenas fizessem suas pesquisas sem a hierarquia de valor que tradicionalmente impera na escola, onde a escrita alfabética seria superior.

É nessa época, já cursando o mestrado, que tenho o primeiro contato com o pensamento de Jacques Derrida no livro *Gramatologia*. Trabalho que critica, de um modo consistente, a presença soberana da escrita alfabética em todos os processos que permeiam nossas formas de conhecimento, abrindo um campo para valorizarmos as

¹³ Os Kaxinawá ou Huni Kuĩ são aproximadamente 12.000 pessoas e vivem na divisa do Brasil com o Peru, região de floresta amazônica. Eles têm sempre dois nomes, um em português, que está em sua certidão de nascimento, e outro em sua língua, o Hãtxa Kuĩ.

¹⁴ Os Kene são como motivos gráficos, iconografias que são escritas pelos Kaxinawá em diversos suportes, mas principalmente no corpo e no tecido. Os Kene são encontrados em todos os povos da família linguística Pano e podemos pensá-los como um tipo de escrita ideogramática. Os sinais gráficos não se equivalem ao alfabeto: sintetizam idéias, suscitam imagens e movimento – eles não representam sons da fala.

mais diversas grafias. Adentrarei um pouco mais em seu pensamento ao longo desta tese, mas posso afirmar que tem sido uma grande e importante referência desde aquele momento até os dias atuais.

Essas constatações, discussões e reflexões ganhavam mais corpo enquanto vivenciávamos as experiências de realizar livros, filmes e discos com os indígenas. Em 2011, a primeira turma do FIEI se forma, com uma produção bastante rica. São materiais desenvolvidos a partir das pesquisas deles próprios, instrumentalizando assim as escolas com o que assegura a Constituição de 1988, o direito à sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições. Junto à referida formação, crescia também nosso fascínio pelas artes gráficas e iconografias indígenas, juntamente com o entendimento da beleza e da importância destas como formas de memória daqueles povos.

Em 2012, após a formatura da primeira turma do FIEI, a professora Maria Inês de Almeida, depois de participar de um congresso em Cuzco, no Peru, e ver inúmeros quadros pintados por indígenas nas galerias da cidade, convoca uma reunião com alguns pesquisadores do grupo e nos apresenta uma ideia que continuaria expandindo nossa linha de raciocínio sobre a escrita: uma exposição de arte. Uma exposição que pudesse dar visibilidade aos mais diversos grafismos indígenas, na grandeza cosmológica que eles exibem, como grandes livros de cada uma destas tradições. Iniciava-se assim o projeto *Mira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas*.¹⁵ Um projeto que contou com a participação de 75 artistas de 30 povos diferentes da Colômbia, Bolívia, Peru, Equador e Brasil, e um levantamento de aproximadamente 300 obras.

Acredito que esta exposição teve o papel, de uma maneira belíssima, de consolidar veementemente a ideia de que a escrita entre os indígenas deveria ser entendida semioticamente, de forma ampliada. A presença dos mais variados quadros que contavam as histórias, os mitos e as cosmovisões dos povos indígenas nos mostravam o quão plural e diferente eram os modos de registrar a memória para eles.

¹⁵ A exposição *Mira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas* foi inaugurada em junho de 2013 no Centro Cultural da UFMG. Depois teve passagem pela Casa da Cultura da América Latina da UnB e pelo Museu Nacional dos Correios, ambos em Brasília, e finalizou sua itinerário novamente em Belo Horizonte no Espaço do Conhecimento da UFMG e depois no Galpão Paraíso 44. O projeto mantém um blog que recebe colaborações dos mais diversos povos e universidades: <<https://projetomira.wordpress.com/>>.

Quadros como o que se encontra abaixo de Henrique Casanto,¹⁶ chamado “Cosmovisão Ashaninka”, corroboravam a ideia de que havia, sim, uma escrita indígena, que não era a alfabética, e que transmitia a visão de mundo daqueles povos.

Figura 1 - Cosmovisão Ashaninka – Henrique Casanto



Fonte: Exposição Mira! – Artes Visuais dos Povos Indígenas¹⁷

¹⁶ Henrique Casanto é pintor do povo Ashaninka, que vive tanto no Brasil quanto no Peru. Na época, ele era contratado como pesquisador pela Universidade Nacional Mayor de San Marcos no Peru e seus quadros enriqueciam livros, exposições e aulas de diversos professores da universidade.

¹⁷ Disponível em <https://projetomira.wordpress.com/>. Acesso em 24/07/17.

Também na exposição *Mira!*, uma questão ficou latente: a transdisciplinaridade, a multiplicidade dos conhecimentos que os artistas, os pintores e conhecedores de suas culturas registram e reverberam em suas obras. Vários saberes coletivos tangenciavam as obras e os discursos que ali se davam a ler. Durante o seminário que acompanhou a exposição, ouvimos os artistas nos contando as mais diversas narrativas, técnicas em geral, costumes e práticas de saúde.¹⁸

Em paralelo com essas questões que expus até aqui, o grupo de pesquisas Literaterras sempre teve a psicanálise como uma de suas referências teóricas e, conseqüentemente, uma reflexão e um diálogo com uma certa prática de saúde. O próprio nome do grupo é fruto de um livro de ensaios sobre o texto literário e sua aproximação com a psicanálise, escrito pelas professoras Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão, o livro *Literaterras: as bordas do corpo literário* (1995). Um outro livro marcante para mim nesse sentido é o *Coisa de Louco* (1988), organizado por Lucia Castello Branco. O livro trata das relações entre o poético e o psicótico, e investiga as fronteiras entre escrita e a loucura. No decorrer dos anos, cada vez mais o grupo aproximou-se de reflexões sobre a escrita, a literatura e a cura. Tanto que, no ano de 2013, o Literaterras promoveu, junto com o LPSI – Núcleo de Pesquisas em Literatura e Psicanálise – um encontro que visava a pensar a literatura e a cura, tendo a “cura da literatura” como questão.¹⁹

Neste sentido, uma referência teórica fundamental, tanto para o encontro quanto para mim, e que nos colocou cada vez mais no campo da saúde, foi o pensamento de Gilles Deleuze e Felix Gattari em seus livros *Mil platôs* (1980) e, com uma força especial, a elaboração de Deleuze em seu último livro *Crítica e clínica* (1993): “A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta.”²⁰ O filósofo e outro grande pensador da atualidade, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, que é conhecido por ser leitor de Deleuze, fornecem muitos dos conceitos que serão utilizados neste trabalho.

Claro que a própria experiência com os indígenas nos colocava em situações transdisciplinares constantes. A mais intensa e preponderante, para minha experiência

¹⁸ Todo o material registrado para a exposição e o seminário estão disponibilizados no canal da Mira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas:
<<https://www.youtube.com/channel/UCb0TUU4ksgHEu1-seK8FgrQ>>.

¹⁹ O encontro foi publicado na coleção Viva Voz, desenvolvida pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG e está disponível em:

<http://www.letas.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/acuradaliteratura.pdf>.

²⁰ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 14.

e entendimento deste trabalho, foi o projeto de fazer um livro de saúde que os Maxakali demandaram ao adentrarem a UFMG em 2006. Assim, trabalhar na confecção do *Hitupmã'a – O curar* foi uma experiência intercultural extremamente potente, uma possibilidade de conhecermos mais das práticas de cura e da cosmovisão maxakali. Um processo que fez dialogar os conhecimentos médicos de nossa tradição com a deles, criando um livro singular, tanto em sua proposta de difusão de um saber quanto em seu projeto gráfico. Naquele momento, percebi a existência de outros conceitos de saúde e doença, radicalmente diferentes dos do ocidente. Depois vieram a experiência do livro *Tikmũ'ũn Māxakani' yōg mĩmāti'āgtux yōg tappet – Livro maxakali conta sobre a floresta*, que ampliou a minha percepção de saúde em relação ao ambiente, pois aqui os Maxakali detalham seus conhecimentos sobre a Mata Atlântica e, por último, o livro *Una Hiwea – O livro vivo*, dos Huni Kuĩ, povo amazônico que enriquece o trabalho que vínhamos fazendo e nos coloca diante de nova e diversa experiência.

Aliada às considerações que levantei acima, outra experiência imprescindível para o grupo é a escrita de Maria Gabriela Llansol, escritora portuguesa que apresentou formulações preciosas e textualidades capazes de abrir caminhos a “encontros inesperados do diverso”. Uma escrita na linhagem do poeta Fernando Pessoa, que escreve paisagens sabendo que “todo estado de alma é uma paisagem.”²¹

Com a leitura dos textos de Maria Gabriela Llansol²² vivi a estética orgânica. Estética na qual a escritora fulgoriza em palavras o que é *vivo*, ou seja, os corpos que estão afetando e impressionando na coexistência, mesmo que esses corpos não sejam reais. Maria Gabriela Llansol distingue os *reais não-existentes*, presentes na estética realista, na narratividade verossimilhante, dos *existentes não-reais*, componentes da estética orgânica, da textualidade, pautada no êxtase da existência. “O que se chama ficção não é mais do que a abordagem do real-não-existente_____o que é pelo dispositivo técnico do cenário, da hipótese documentada, ou outra”.²³ A escritora escreve a paisagem como o que advém do corpo de afetos, e não como o dispositivo técnico do cenário.

Nessa estética, a escritora distingue seu próprio procedimento literário de

²¹ Frase que faz parte de toda uma teoria sobre a paisagem desenvolvida pelo poeta e que será central em nossas reflexões no segundo capítulo.

²² A escritora portuguesa escreveu e publicou de 1962 até 2008, quando faleceu. Sua obra é extremamente importante para as pesquisas do Núcleo de Pesquisas Literaterras, pois formulou uma experiência de escrita a partir e com a *paisagem*.

²³ LLANSOL. *Lisboaleipzig I: O encontro inesperado do diverso*, p. 119.

outras três estéticas: a Realista (verosimilhança, positivista), a Heróica (nacional-economicista, dominação) e a Projectiva (idealista, vê o fantástico no mundo). Isso contribuiu para meu entendimento e a minha mudança de percepção em relação aos textos dos índios. Diante do texto llansoliano, posso afirmar que tornei-me um legente²⁴ e entrei no mundo de Jade, o cão, figura importante na obra de Llansol, onde ele mesmo nos diz: “entraste no reino onde sou cão.”²⁵

Com essa percepção do *vivo*, formulada por Llansol, das elaborações do pensamento de Deleuze e das experiências transdisciplinares com os livros de saúde, a aproximação da escrita com a saúde foi se tornando uma necessidade em nossos estudos. Talvez possamos pensar que este caminho teórico se deu num contágio com as sociedades indígenas, que não separam campos de conhecimento como em nossa universidade. De toda forma, sempre foi um dos objetivos do grupo Literaterras a transdisciplinaridade. É neste contexto que decido cursar o doutorado para pesquisar e aprofundar mais as relações entre escrita, literatura e a saúde. E por isso a escolha de três livros indígenas que de alguma maneira tangenciam esses campos que eu pretendia estudar. Era um desafio para mim e também para a universidade, penso eu, pois se tratava de um projeto que pretendia ir além de uma área estrita de conhecimento.

A noção central da tese é a de *paisagem*. Formulada por Fernando Pessoa e radicalizada por Llansol, será abordada no capítulo 2 do presente trabalho em diálogo constante com as elaborações que faz o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro sobre o perspectivismo ameríndio. Tendo como proposta deste trabalho a valorização das narrativas indígenas, criando leituras que possam ampliar o espaço dessas textualidades, o foco aqui será especificamente os três livros que foram feitos para contar, cada um à sua maneira, como é entendida a doença e a cura, ou como costumamos chamar, livros de saúde indígenas; são eles: dois maxakali, *Hitupmã'a – Curar* (2009) e *Tikmũ'ün Mãxakani' yõg mĩmãti'ãgtux yõg tappet – Livro maxakali conta sobre a floresta* (2012), e um Huni Kuĩ, o *Una Hiwea – O livro vivo* (2012). Uma chave de ler esses livros será a *paisagem*. Um elemento presente nessas textualidades, uma potência, uma força agenciadora de afecções dos povos da floresta.

²⁴ Nome que a escrita de Maria Gabriela Llansol dá aos “textuantes” que intervêm numa partilha, leitores que, com as figuras, constroem o Texto e são constituídos por ele, ou pelo menos leitores preparados para ir ao encontro da carga de novo e do potencial de espanto que o mundo ainda contém.” (BARRENTO. A chave de ler: caminhos do texto de Maria Gabriela Llansol, p. 6).

²⁵ LLANSOL. *Amar um cão*, [s.p.].

Uma leitura que se iniciou no mestrado, quando escrevi o texto “Esta é a paisagem que o pensamento permite: textualidades indígenas”, e, entendo hoje, terminou já apontando esta direção da relação entre a textualidade e os afetos, que agora neste trabalho é intensificada e ampliada para pensarmos as relações entre as textualidades e práticas curativas.

Assim, no capítulo 1, procuro apresentar informações relevantes sobre cada um dos povos que serão estudados. Dados como a população, a localização, a classificação da língua e um pouco da história da escolarização desses grupos são contados para contextualizar o processo de como tem acontecido a formação intercultural dos professores/escritores indígenas, dentro do movimento indígena pós-constituição de 1988, e a criação dos livros que trataremos nesta tese. Ainda neste capítulo, narro um pouco da minha percepção de como foram as atividades e as ações que viabilizaram os livros em questão.

Os métodos utilizados para a produção dos livros maxakali (*Hitupmã'a – O curar* e *Tikmũ'ũn Mãxakani' yõg mĩmãti'ãgtux yõg tappet – Livro maxakali conta sobre a floresta*) foram desenvolvidos pelo grupo seguindo alguns princípios que o norteiam, constatando ao mesmo tempo o que cada experiência oferecia de singular, e sempre levando em conta o diálogo, o rigor da tradução e o protagonismo desses povos, que são os detentores do saber. Por isso, a descrição dessas vivências cria um rico registro e permite ao leitor e/ou pesquisador conhecer mais da maneira como o núcleo Literaterras tem trabalhado.

Em relação ao caso dos Huni Kuĩ, a experiência de confecção do livro *Shenipabu Miyui* é um exemplo para os pesquisadores do Literaterras e, por isso, será também relatada. Pioneiro, o projeto *Uma experiência de autoria*²⁶ foi uma referência para os trabalhos do núcleo. Portanto, trazer um pouco de seu processo e das reflexões que ele gerou é, de alguma maneira, entender a própria forma como esta produção textual indígena no Brasil ganhou força, culminando no terceiro livro que integra as reflexões desta tese, *Una Hiwea – O livro vivo*, cuja a feitura acompanhei

²⁶ Experiência desenvolvida pela CPI – Comissão Pró-Índio do Acre, organização não-governamental que trabalha com os povos indígenas do Acre. A comissão Pró-Índio do Acre vem desenvolvendo desde 1979 um trabalho de fortalecimento dos povos indígenas da região. Dentre as atividades desenvolvidas pela entidade estão os cursos de formação. Uma das premissas é a de que os povos indígenas não sejam somente autores dos seus próprios materiais didáticos, como também façam parte de um curso intercultural, com um calendário diferenciado e uma pedagogia que valorize as formas próprias de ensino e aprendizado dos indígenas.

principalmente por entrevistas com sua editora, coordenadora do projeto, em que procuro destacar aspectos relevantes do processo de confecção das obras.

Nesse sentido, tentarei dizer um pouco do projeto gráfico de cada um dos livros, sua concepção e leitura. A partir da tese *Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil*, de Maria Inês de Almeida, podemos pensar o projeto gráfico da produção indígena de livros como uma de suas potencialidades. O livro como lugar das mais diversas grafias, e não só do alfabeto, o livro retornando ao estado de coisa, como tradução intersemiótica de um modo de vida da floresta, o livro como um novo suporte do mito, morada dos ancestrais. Terminarei por questionar como poderíamos categorizar esses livros do ponto de vista de nossa tradição, já que são transdisciplinares e complexos.

No capítulo 2, apresento uma chave de leitura para os textos indígenas em geral e, portanto, também para os livros escolhidos para esta tese, que é a noção de *paisagem*. Elaboração que comecei em minha dissertação de mestrado e que será retomada aqui com algumas novas implicações. Antes de adentrar no entendimento da paisagem, faço uma incursão no pensamento de Michel Foucault desenvolvido no livro *As palavras e as coisas*, para entendermos o que o pensador chama de uma *arqueologia do saber*. Suas reflexões nos propõem pensar como as relações que se estabelecem entre o mundo e a linguagem, os signos e as coisas, desde o Renascimento até a Idade Moderna no Ocidente mudaram, colocando o humano em questão e as próprias condições da linguagem acontecer. E é esta crise do sujeito, observada por Foucault, que faz o humano sair de cena e abre a possibilidade dessas textualidades da paisagem serem lidas, não como representações, mas como acontecimentos vivos.

Para desenvolver a noção de paisagem, iniciarei pela formulação feita por Fernando Pessoa, na abertura de seu livro *Cancioneiro*. Tomando as considerações do poeta, Maria Gabriela Llansol dá continuidade ao entendimento da paisagem proposta por Pessoa, apresentando em sua escrita uma textualidade dos afetos, a *estética orgânica*, que procura dar mais liberdade ao leitor do que a narratividade nos proporciona. Uma contribuição potente para o pensamento que se quer delinear, em consonância com os dois primeiros, será o de Gilles Deleuze e Félix Guattari, que nos apresentam o conceito de *devir* e a *multiplicidade*. Além destes, associarei as contribuições antropológicas de Eduardo Viveiros de Castro que, pensando o perspectivismo ameríndio, propõe uma outra epistemologia, diferente da ocidental,

que nos possibilita refletir com os povos indígenas sobre seus livros e os saberes que eles passam a vincular com suas produções.

Delineado o conceito de paisagem para esta tese, relatarei minha experiência com os Huni Kuĩ e com os Maxakali, apresentando as paisagens desses povos e como elas se interseccionam, como diria Fernando Pessoa, com suas formas gráficas e seus convívios com os seres que compõem sua cosmovisão.

No terceiro e último capítulo, falaremos das práticas de cura propriamente ditas e das relações destas com a paisagem. Em relação ao *Livro vivo* dos Huni Kuĩ, procurarei entender como é concebida a doença entre os indígenas, a doença espiritual, que se difere da transmitida pelos não indígenas. Para isso, primeiro apresentarei um ritual de iniciação dos jovens, o *Nixpu Pupima*, que, sendo bem realizado, garantiria, segundo eles, uma vida mais saudável. Depois, para entendermos melhor suas concepções de vida e morte, destacarei a narrativa fílmica encartada no livro *Shuku Shukuwê*. A partir daí, aprofundarei a discussão sobre o *Livro vivo*, buscando as conceituações de doença e cura para os Huni Kuĩ, relacionando-as com a paisagem. Nessa direção, é importante uma grande narrativa apresentada no livro, que conta sobre o surgimento do primeiro pajé e da medicina Huni Kuĩ.

Em seguida tratarei dos Maxakali e dos livros *Hitupmã'ax – Curar e Tikmũ'ũn Măxakani' yōg mĩmãti'ăgtux yōg tappet – Livro maxakali conta sobre a floresta*. Com o livro *Curar* é possível conhecer muito das práticas de saúde dos Maxakali, já que ele foi escrito para ensinar aos não indígenas. Também eles distinguem a doença dos não indígenas das doenças deles. A interação com a desgastada Mata Atlântica, que é a morada dos espíritos, é o ponto de partida para entendermos o porquê de eles produzirem um livro como o *Livro maxakali conta sobre a floresta*, que pretende ser um agente de cura da própria terra. Mais uma vez, a presença da paisagem será vital já que em suas concepções de doença e cura são os seres da mata que agenciarão os sonhos, os cantos e os conhecimentos para que os Maxakali possam viver a vida com saúde.

Por fim, entendo que, neste percurso, muitas questões importantes serão suscitadas. A própria noção do que é literatura pode ser repensada, pois neste caso ela

é ampliada para um “vivo nos meio dos vivos”.²⁷ Numa constante tradução, ela se transforma constantemente ao nos colocarmos em contato com as textualidades indígenas. Talvez possamos mesmo dizer, com Llansol, de maneira provocativa, que “Não há Literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra e se há técnica adequada para abrir caminho a outros.”²⁸ Ou, mesmo, possamos discutir as noções dos gêneros textuais e a transdisciplinaridade que os livros indígenas suscitam.

Mas, talvez, a mais interessante das questões seja compreendermos as relações vitais que se estabelecem entre a paisagem, a escrita e a própria saúde desses povos, que necessitam de suas terras e da biodiversidade para viverem de maneira íntegra segundo suas cosmovisões. Poderíamos então nos perguntar como esses livros levam em direção a uma cura da terra. E quanto essa perspectiva tem a nos ensinar sobre nossa prepotência em relações aos demais seres, ao meio ambiente, e sobre o caminho que temos tomado no rumo da destruição da vida no planeta Terra.

²⁷ Expressão de Maria Gabriela Llansol sobre a escrita que diz do seu entendimento sobre a textualidade. O seu texto-(do)-vivo que põe em ação os afetos de uma forma diversa da narrativa, “encontro inesperado do diverso”.

²⁸ LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 55.

Capítulo 1

Os três livros

1º LIVRO

Hitupmã'ax: Curar, o livro de saúde maxakali



Eu não aprendi a pensar as coisas da floresta fixando os olhos em peles de papel. Vi-as de verdade, bebendo o sopro de vida de meus antigos com o pó de yâkoana que me deram. Foi desse modo que me transmitiram também o sopro dos espíritos que agora multiplicam minhas palavras e estendem meu pensamento em todas as direções. Não sou um ancião e ainda sei pouco. Entretanto, para que minhas palavras sejam ouvidas longe da floresta, fiz com que fossem desenhadas na língua dos brancos. Talvez assim eles afinal as entendam, e depois deles seus filhos, e mais tarde ainda, os filhos de seus filhos. Desse modo, suas ideias a nosso respeito deixarão de ser tão sombrias e distorcidas e talvez até percam a vontade de nos destruir. Se isso ocorrer, os nossos não mais morrerão em silêncio, ignorados por todos, como jabutis escondidos no chão da floresta.

Kopenawa e Albert (*A queda do céu*)

O povo conhecido por Maxakali, que se autodenomina *Tikmu'un*, “humanos verdadeiros”, é falante da língua maxakali e vive no norte de Minas, Vale do Mucuri, em região próxima a Teófilo Otoni. São, hoje, aproximadamente 2.000 indivíduos. Até meados de 2005, os Maxakali se concentravam somente na região das cidades de Santa Helena de Minas e Bertópolis, nas aldeias Água Boa e Pradinho. Naquele ano, houve um desentendimento entre famílias Maxakali, o que acarretou que um grupo saísse dessa região e se dividisse em duas novas aldeias, em territórios arranjados pela FUNAI. Assim surgiram a aldeia Apne Nixu – a Aldeia Verde –, no município de Ladainha, e a Aldeia Cachoeirinha, perto de Topázio, município de Teófilo Otoni, ambas em Minas Gerais.

A língua maxakali é considerada por estudiosos como pertencente a uma família linguística isolada. De acordo com Marina Vieira, antropóloga que estudou com os Maxakali, apesar de alguns não verem relação linguística nem cultural entre os Maxakali com os povos Jê, a língua maxakali é atualmente classificada como Macro-Jê.²⁹ Muitos *Tikmu'un* não são falantes de português, principalmente entre mulheres e crianças. Em geral, os melhores falantes do português são os professores, espécie de tradutores do mundo de fora, e as lideranças, pois têm muito contato com os não indígenas.

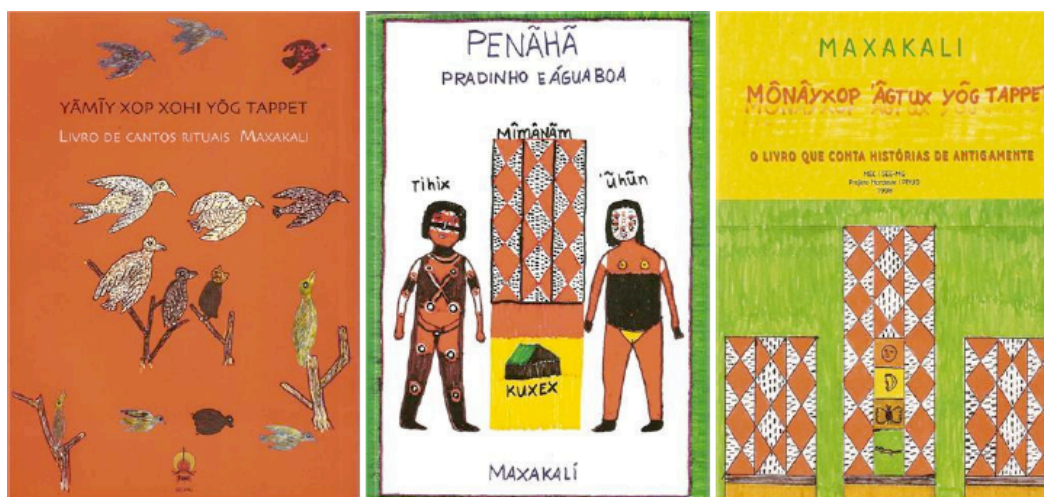
A escrita alfabética passou a ser usada para escrever a língua maxakali na

²⁹ VIEIRA. *Guerra, ritual e parentesco entre os Maxakali*, p. 5.

década de 60 a partir do trabalho de um missionário do Summer Institute of Linguistics – SIL: Harold Popovich, junto com sua esposa, Frances Popovich. Ambos viveram boa parte de suas vidas com os Maxakali, traduziram a Bíblia para o maxakali e produziram diversos estudos sobre eles, inclusive um dicionário maxakali-português.

Atualmente, a escrita da língua maxakali é ensinada na escola, juntamente com a aula “de cultura”.³⁰ Desde que eles passaram a participar de cursos de formação³¹ já foram produzidos diversos livros, muitos deles bilíngues, escritos pelos Maxakali com o acompanhamento de professores não indígenas das mais diversas áreas do conhecimento, são eles: *Mõnãyxop ‘ãgtux yõg tappet – O livro que conta histórias de antigamente* (1998), *Úxuxet ax, hãm xeka ãgtus – Geografia da nossa aldeia* (2000), *Yãmîy xop xohi yõg tappet – Livro de cantos rituais maxakali* (2004), *Penãhã – Olhar* (2005), *o Hitupmã’ax – Curar* (2008), *Mõgmõka yõg kutex – Cantos do gavião espírito*, *Xunim yõg kutex xi ãgtux xi hemex yõg kutex* (2009) / *Cantos e histórias do morcego-espírito e do hemex* (2009) e *Tikmũ’ün Mãxakani’ yõg mĩmãti’ ‘ãgtux yõg tappet – O livro maxakali conta sobre a floresta* (2012).

Figura 2 – Capas de três dos livros publicados pelos Maxakali



³⁰ Uso o termo cultura aqui não no sentido antropológico, mas relacionado ao cargo “professor de cultura” que tem sido uma denominação curricular para os professores, normalmente mais velhos, que lecionam sobre o seu povo indígena.

³¹ Aqui destacamos o PIEI – Programa de Implementação das Escolas Indígenas, programa do Estado de Minas Gerais, e o FIEI – Curso de Formação Intercultural para Educadores Indígenas da UFMG, parceria com MEC.

Fonte: *Esta é a paisagem que o pensamento permite*³²

O livro *Curar: Hitupmã'ax* foi publicado em 2008 como resultado do percurso acadêmico dos estudantes Maxakali Rafael, Isael, Sueli, Pinheiro e Mamey no curso de Formação Intercultural para Professores Indígenas da UFMG. Ele é composto de 266 páginas, tem uma formato de 20 cm x 25 cm e é dividido nas seguintes partes: Ukoxuk xop (Os espíritos), Tikoyuk Tappet (Três livros), Anamneses: Adulto, Gestante e Puerpério e Pediátrica, Glossário, Guia de Pronúncia, Posfácio, Bibliografia e Índice Remissivo.

O processo de confecção do livro

Em 1993, a partir dos direitos assegurados na constituição de 1988, o Ministério da Educação publica o documento intitulado “Diretrizes para a Política Nacional de Educação Escolar Indígena”, elaborado para servir de base para ações educacionais dos estados e municípios brasileiros no que tange à educação escolar indígena. A educação escolar indígena baseada na constituição deve ser então intercultural, bilíngue e diferenciada.

Em 1995, lideranças indígenas Pataxó, Krenak, Maxakali e Xacriabá se reuniram com professores da UFMG, agentes da FUNAI, antropólogos e funcionários da Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais, para que fossem garantidos os direitos à educação escolar indígena. A partir de então, a Secretaria da Educação de Minas Gerais, em parceria com a UFMG, o Instituto Estadual de Florestas e a FUNAI de Governador Valadares vêm desenvolvendo o Programa de Implementação de Escolas Indígenas de Minas Gerais (PIEI-MG). Assim, formaram-se os primeiros 66 indígenas no curso de magistério e que trouxeram à universidade a reivindicação de que queriam continuar seus estudos.

Durante quatro anos, um longo processo de negociações se deu para que fosse possível o ingresso desses indígenas na UFMG. Lado a lado com o que ocorria na UFMG, outros debates e discussões foram travados sobre o Ensino Superior Indígena.

³² FERREIRA, Rafael Otávio Fares. *Esta é a paisagem que o pensamento permite*: textualidades indígenas, p.

Uma experiência fundamental foi a implementação do curso de licenciatura na Universidade do Mato Grosso, UNEMAT. Fruto dessa luta, em 2004, o Ministério da Educação, por meio da Secretaria de Educação Superior – SESU e da Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade – SECAD, torna público o edital nº 52005SESU/SECAD-MEC, o Programa de Licenciaturas Indígenas – PROLIND. No mesmo ano, uma comissão da UFMG cria o projeto “Formação Intercultural para Educadores Indígenas” – FIEI – a partir de discussões e reuniões no âmbito do PIEI. Assim, em 2006, ingressaram no curso FIEI cerca de 140 estudantes das etnias presentes no estado de Minas Gerais: Xacriabá, Pataxó, Kaxixó, Krenak, Maxakali.

É nesse contexto que os Maxakali são entrevistados: como parte do processo de seleção para a entrada na universidade. E essa é a primeira vez que eles expõem a vontade de terem como projeto do curso um livro que ensinasse o que é a saúde maxakali para os não indígenas, principalmente aqueles que trabalham como responsáveis dessa área nas redondezas das aldeias maxakali. Como eles mesmos explicam no prefácio do livro:

Este livro foi feito para mostrar a cultura maxakali; para que toda a equipe que trabalha com a saúde indígena conheça nossa tradição. Nós queremos que todo funcionário, a partir de hoje – que nós estamos fazendo este livro –, só seja contratado depois de ler este livro; que só depois de aprender a tradição maxakali e respeitar comece a trabalhar. Porque os funcionários e toda a equipe médica tem muita dificuldade de trabalhar com os Maxakali; porque ainda nós não trabalhamos junto com eles, para ajudar a entender a forma como se trata dos Maxakali. Temos vontade de ajudar as pessoas com este livro, de ajudar a saúde a funcionar melhor); temos vontade de que a política com os funcionários não mande embora aqueles que conhecem nossa tradição, aqueles que sabem tratar dos Maxakali. Porque quando um funcionário começa a saber cuidar dos Maxakali, a entender, ele é mandado embora. E vem outro que não sabe nada.

Fazer este livro foi muito difícil. Nós não queremos que ele seja engavetado, porque ele foi feito para ajudar a Saúde. É um sonho que a gente já teve de ajudar as pessoas.³³

A partir desse desejo deles, a equipe do eixo de Múltiplas Linguagens do curso, integrada por pesquisadores do Literaterras, encarregou-se especificamente do projeto proposto pelos Maxakali. Como o curso foi estruturado de maneira que os alunos faziam seus percursos acadêmicos, tendo assim uma liberdade de transitarem entre diversos grupos de pesquisa existentes na UFMG, era necessário que houvesse

³³ MAXAKALI, *Hitupmã'ax: Curar*, p. 12.

pessoas acompanhando e pensando, juntamente com eles, quais seriam as melhores disciplinas e percursos a serem feitos, além de realizar a continuidade do projeto nas aldeias. Os alunos faziam no FIEI etapas intensivas no *campus* da universidade e depois os monitores iam às aldeias nas etapas intermediárias.

É aí onde que começo minha história com o FIEI e, mais especificamente, nesse processo de trabalho com os Maxakali, o que, hoje tenho consciência, transformou bastante minha vida. Foram quase três anos de trabalhos intensos e de acompanhamento dos alunos Maxakali em Belo Horizonte e nas aldeias. Ao mesmo tempo em que eles se formavam, eu também aprendia e posso dizer que também me constituía como um pesquisador das culturas indígenas, o que de fato garantia, de forma profícua, a interculturalidade do curso.

Os indígenas que ingressaram na universidade e tiveram esse livro como processo central de sua formação são: Rafael Maxakali, Isael Maxakali, Pinheiro Maxakali e, posteriormente, Sueli Maxakali, Mamey Maxakali e Totó Maxakali. A equipe que os acompanhou mais sistematicamente foi formada por mim, Izabela D'Urço, Charles Bicalho e Sandro Campos, todos da Faculdade de Letras, além da professora e psicanalista Vânia Baeta, que orientou o trabalho. A coordenação era da professora Maria Inês de Almeida. Contamos ainda com a consultoria do médico da Escola Paulista de Medicina (UNIFESP), Manuel Mindlin Lafer.

O primeiro encontro entre os dois grupos se deu num parque situado na cidade de Sabará, na região metropolitana de Belo Horizonte. O lugar foi escolhido por conta da mata e da possibilidade de podermos nos concentrar num ambiente mais confortável. A primeira atividade proposta foi uma grande conversa que se estendeu por alguns dias, quando os integrantes do grupo dos não indígenas faziam perguntas para os indígenas. Esse grande diálogo, que depois, transcrito, comporia o livro, iniciou um processo que teria muitas outras etapas, desdobramentos das questões que foram aparecendo. O diálogo então foi transcrito e separado em partes. Dada a complexidade da relação com o outro, o completo desconhecimento que tínhamos do tema e vice-versa (pois os Maxakali também lidavam com um público outro), e toda a dificuldade dos Maxakali de explicarem de forma sistematizada como funciona sua medicina, inclusive por razões linguísticas, a forma do diálogo acabou sendo um importante modo discursivo para que não incorrêssemos em certezas e nem em equívocos de afirmações apressadas. Por isso, o que era para ser um começo do

trabalho, pois a ideia é que essa dinâmica geraria outra e com ela outros textos, acabou se tornando um corpo textual, uma parte do próprio livro.

Mas para além de dificuldades contingenciais, como a tradutória, vale aqui ressaltarmos toda a discussão que faz o antropólogo Viveiros de Castro sobre o que ele chama de equívoco controlado. Na medida em que estávamos diante de uma tradução cultural, tarefa distintiva da antropologia, tínhamos pela frente uma impossibilidade de sermos fiel ao “original”. Como muito bem demonstra Walter Benjamin em seu texto “A tarefa do tradutor”,³⁴ traduzir é trair. Para o antropólogo, a tarefa de traduzir o perspectivismo ameríndio é lançar mão da própria imagem da tradução e nesse sentido se alocar no próprio equívoco de maneira controlada. Assim assinala Viveiros de Castro:

Traduzir é instalar-se no espaço do equívoco e habitá-lo. Não para desfazê-lo, o que suporia que ele nunca existiu, mas, muito ao contrário, para potencializá-lo, abrindo e alargando o espaço que se imaginava não existir entre as linguagens conceituais em contato – espaço que, precisamente, o equívoco ocultava.

(...) O equívoco, em suma, não é uma falha subjetiva, mas um dispositivo de objetivação. Ele não é um erro ou uma ilusão – não se trata de imaginar a objetivação da linguagem iluminista, moralizante, da reificação ou da fetichização, mas a condição limite de toda relação social, condição que se torna ela própria hiperobjetivada no caso-limite da relação dita “intercultural”, onde os jogos de linguagem divergem maximamente.³⁵

Toda a equipe tinha muito clara a impossibilidade da tarefa e a necessidade desse alargamento do pensamento ao habitar o equívoco. Uma solução encontrada, portanto, foi a forma do diálogo, que expõe abertamente, eu diria de forma metaprocessual, o que foi a relação que se constituiu para a composição do livro, sem que nenhuma das partes, nem os indígenas, nem a equipe da UFMG, tivesse o domínio do material que estávamos por produzir.

Durante todo o processo, a obra da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol nos serviu de guia. Uma obra que se propõe dar conta do “encontro inesperado do diverso” e que com suas elaborações abria caminhos, como aconteceu conosco. A partir de um livro da autora, intitulado *O começo de um livro é precioso* e que é composto de diversos começos, as partes transcritas do primeiro grande diálogo com os *Tikmu'un* foram preparadas para que iniciássemos as oficinas de escrita

³⁴ CASTELLO BRANCO. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português, p. 25.

³⁵ CASTRO. *Metafísicas canibais*, p. 91-93.

propriamente dita, tudo sobre a orientação da psicanalista Vânia Baeta. Cada parte, cada tema gravado e depois transcrito, geraria um desdobramento textual feito na própria língua maxakali. Nós, como monitores, acompanhantes e escribas do texto, líamos com eles um começo e eles completavam, enriqueciam, enfim, escreviam o que aquela leitura suscitou.

Esses textos depois eram traduzidos conjuntamente com o grupo da Faculdade de Letras, principalmente Sandro Campos, linguista que estuda a língua maxakali e que acompanhava os trabalhos. Esses encontros então contavam carga horária para os alunos Maxakali do FIEI, como aulas de português e práticas da tradução. Por fim, os textos eram revisados pelos Maxakali com a ajuda do próprio Sandro Campos e o então doutorando Charles Bicalho, que na época estudava e pensava sobre a tradução dos cantos maxakali, na perspectiva da transcrição proposta pelos irmãos Campos.

Um processo de escuta e aprendizado intenso, que abrangia todos os participantes não indígenas e indígenas, cada um a sua maneira, e que Vânia Baeta muito bem define no posfácio do livro:

Essa foi a direção que a equipe tomou: escutar, estar atento, ser fiel a esse princípio metodológico durante todo o processo da feitura do livro. A escuta atenta ao que eles diziam ou tentavam obstinadamente transmitir. Havia (e há) um desejo em causa: transmitir uma cultura, uma cosmovisão, na qual está incluída uma certa, preciosa, concepção de vida e morte. Desejo de ensinar, sim, pois são professores. Ensinar a cuidar: cuidar da vida, cuidar da morte, cuidar do corpo-espírito na imensidão que o constitui. A equipe escutou e cuidou. Cuidou para que o livro pudesse ser escrito respeitando esse princípio.³⁶

Dessa maneira, o livro foi tomando forma. Mas, como expressavam os indígenas, era importante que houvesse desenhos que enriquecessem e ampliassem o entendimento do que estava sendo dito. Os Maxakali diversas vezes colocaram a importância do desenho para que os mais velhos e os que não liam a escrita alfabética pudessem também ler o livro. Muitos de nós, que trabalhamos nessa época com os Maxakali e com outros povos indígenas, já sabíamos da importância do desenho nos livros indígenas, ou, talvez pudéssemos dizer, da presença de outras escritas que não só a alfabética. Maria Inês de Almeida já elaborava essa questão em sua tese de doutorado:

³⁶ MAXAKALI. *Hitupmã'ax: Curar*, p. 246.

O código escrito, no conjunto desta poesia indígena recente, deve ser desdobrado em escrito-visual. Dificilmente, talvez por se encontrarem em processos de produção literária com fins didáticos, os escritores indígenas editam livros sem ilustrações. Mais do que as ilustrações que acompanham os textos, a linguagem mesma desses textos é icônica, porque é mais analógica. A sua poesia, mais do que representar o objeto, figura o objeto, reenviando seu leitor constantemente ao real. A sua objetividade é apenas desvirtuada pelo enquadramento, pela montagem do texto, que, na maioria das vezes é ação coletiva.

O que é necessário aprender a ler, com a introdução do livro indígena no nosso universo de leitura, são as imagens.³⁷

Em minha dissertação de mestrado, escrita durante o processo de produção do livro *Curar* e orientada por Maria Inês, também discuti a visão comum de que os indígenas não possuíam escrita e eram ágrafos até conhecerem a escrita alfabética. Sabemos dos mais variados signos gráficos utilizados pelos indígenas e suas correspondentes gramáticas, que articulam de maneira extremamente elaborada com suas vidas. Além das várias grafias que Jacques Derrida considera em seu livro *Gramatologia*,³⁸ como a coreografia, a fotografia, a iconografia, ao deslocar a questão da escritura da *phoné* para o *grama*,³⁹ o pensador aponta outra possibilidade de se pensar a escritura entre os indígenas, assim como critica a afirmação de Lévi-Strauss no livro *Tristes trópicos* que, no capítulo “Lição de escrita”, diz que os Nhambiquara “não sabem escrever”:

Se se deixa de entender a escritura em seu sentido estrito de notação linear e fonética, deve-se poder dizer que toda sociedade capaz de produzir, isto é, de obliterar seus nomes próprios e de jogar com a diferença classificatória, pratica a escritura em geral. À expressão de “sociedade sem escritura” não corresponderia, pois, nenhuma realidade nem nenhum conceito. Esta expressão provém do onirismo etnocêntrico, abusando do conceito vulgar, isto é, etnocêntrico, da escritura. O desprezo pela escritura, notemos de passagem, acomoda-se muito bem com este etnocentrismo. Aí há apenas um paradoxo aparente, uma destas contradições onde se profere e se efetiva um desejo perfeitamente coerente. Num único e mesmo gesto, despreza-se a escritura (alfabética), instrumento servil de uma fala que sonha com sua plenitude e com sua presença a si, recusa-se a dignidade de escritura aos signos não-alfabéticos. Percebemos este gesto em Rousseau e Saussure.⁴⁰

Nessa época da confecção do livro *Curar*, portanto, o grupo de pesquisas do qual fazíamos parte, o *Literaterras: escrita, leitura e tradução*, já se preocupava em

³⁷ ALMEIDA. *Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil*, p. 173.

³⁸ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 37.

³⁹ Poderíamos pensar nas diversas gramáticas, das mais diversas grafias e não só a da *phoné*, do fonologismo, do alfabeto.

⁴⁰ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 136.

discutir a escrita num sentido mais ampliado, para além da escrita alfabética. Os próprios Maxakali nos mostravam isso ao ler para nós os *mimãnam*, que eles traduzem como *pau de religião*, mastros feitos com troncos de árvores onde são grafados diferentes símbolos utilizados para organizar, registrar conhecimentos e decorar o centro da aldeia de acordo com a realização de determinados rituais. Como afirma a professora Maria Inês de Almeida, numa de suas falas sobre o livro *Curar*:

O modo como tratam os grafismos e os pictogramas neste objeto totêmico faz perceber o quanto são aptos a transitar de uma forma de escrita para a outra, de um suporte a outro: do corpo ao papel, da madeira ao computador, etc. O que parece relevante é que suas formas textuais – o ser maxakali – podem se concretizar da maneira que lhes é dado experimentar a cada vez. Não seria isto um forte indício de que a contemporaneidade maxakali, que é, paradoxalmente, a manutenção da tradição maxakali, está justamente em sua entrega ao processo tradutório, ou seja, às passagens culturais?⁴¹

Figura 3 - Desenho do *mimãnã* (pau de religião)



Fonte : Livro *Curar*⁴²

⁴¹ MAXAKALI. *Hitupmã'ax: Curar*, p. 248.

⁴² MAXAKALI. *Hitupmã'ax: Curar*, p. 158.

Com todas essas reflexões, a equipe de assessoria aos professores Maxakali, na tarefa de ajudá-los a fazer o “livro de saúde”, o *Curar*, organizou uma oficina de pintura para que os desenhos tivessem mais qualidade técnica e fossem mais potentes no livro. A oficina foi ministrada pela pintora Maria José Boaventura, na cidade de Tiradentes (MG), e o objetivo não foi ensinar os Maxakali a desenhar, tampouco definir o que eles deveriam desenhar, o intuito era instrumentalizar os participantes quanto às técnicas de pintura no papel. A preocupação da coordenadora do núcleo de pesquisas *Literaterras*, Maria Inês de Almeida, responsável pela edição, era que os desenhos não fossem feitos a lápis ou com traços que possivelmente ficariam pouco nítidos no livro. Considerados como arte maxakali, as pinturas produzidas teriam espaço no livro de forma a deixar a ilustração tão eloquente quando o texto escrito. No entanto, o livro *Curar* recebeu também ilustrações a lápis, com desenhos feitos em oficinas anteriores à da artista Maria José Boaventura. O que podemos constatar, enfim, é que o livro *Curar* não dá privilégio à escrita alfabética, sendo também escrito em imagens.

O projeto gráfico e as partes do livro *Curar*

A primeira parte do livro foi denominada de “Ukoxuk xop”, título traduzido como “Espíritos”. Como já falamos acima, sobre a dificuldade tradutória, a escolha da palavra espírito nos parece bastante complicada por conta do que concebemos como espírito na tradição cristã. A noção de espírito nessa tradução não parece estar dissociada do corpo, ente presente na paisagem que cerca os Maxakali. Como diz Oswald de Andrade, no *Manifesto antropofágico*: “o espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo”.⁴³ Na própria introdução do livro, os Maxakali explicam o porquê de iniciar o livro com os espíritos:

Por que abrir este livro com “Espíritos”?
Porque os espíritos vão ensinar.
Porque aprendemos primeiro com os espíritos,
Aprendemos as estórias de nossos antepassados.
Porque os espíritos acompanham, ajudam os homens.
Porque todos os tipos de espíritos dão força para os Maxakali.
Porque os espíritos são muito fortes, a gente não esquece.
Porque aonde o Maxakali estiver, os espíritos estão juntos, dentro do cabelo, que é onde ficam todos os espíritos, yãmîyxop.

⁴³ ANDRADE. *A utopia antropofágica*, p. 48.

Porque na cura é importante ouvir os cantos dos espíritos.
Porque o pajé é o “Pai dos Espíritos”
Porque os espíritos não diferem dos micróbios.

Esse capítulo é composto de três narrativas e seus respectivos cantos. Duas delas, Mâtãnãg e Xunim, foram contadas por eles durante as oficinas, por conta da importância desses dois espíritos para a saúde maxakali. São dois *yãmîy*, como eles dizem. Os *yãmîy* são serem vitais para os Maxakali.

Yãmîy quer dizer “canto” em Maxakali. E também “espírito”. *Yãmîy* é a concepção central para se entender a cultura e a religião Maxakali. Para o Maxakali o trabalho com a palavra é o cerne da vida, da religião e da cultura. Em sua concepção o ser humano nasce com um *koxux* (fala-se algo como “*kochui*” – palavra que na sua língua designa qualquer ideia ou manifestação de imagem: seja um desenho, uma fotografia, a sombra, e a própria alma). Quando morre, o ser humano deve ter seu *koxux* transformado em *Yãmîy*. Para isso deve-se “coleccionar” *yãmîy*-cantos ao longo da vida.⁴⁴

Os *yãmîy* não se restringem somente à palavra, estão inscritos nas pinturas corporais, na dança, no canto, no *pau-de-religião*, nos *rituais* de um modo geral, ou seja, nas mais diversas grafias. Eles também são animais, plantas, a água e o próprio Maxakali.

A presença no livro das histórias desses dois *yãmîy*, *Mâtãnãg* e *Xunim*, foi considerada imprescindível pelos Maxakali, além dos cantos relacionados a cada um desses *yãmîy*, que participam dos processos de cura. Como eles mesmos afirmam no livro: “O canto do Xunim pede para o doente melhorar. Ele canta muito para o doente levantar e ficar sentado e também ficar de pé”.⁴⁵

A terceira história conta o surgimento do povo Maxakali. Ela integra esta parte, no sentido de dar ao leitor uma compreensão mais ampla da cosmovisão desse povo. O motivo dessa história estar no livro é curioso. Não foi nada previsto, nem por eles, tampouco por nós da equipe assessora. Durante o curso de formação intercultural da UFMG, na etapa intensiva, na qual eles passavam um mês em Belo Horizonte, três Maxakali foram convidados para contarem histórias para as crianças do Centro Pedagógico, a escola de ensino fundamental da UFMG, que se localiza no campus universitário.

⁴⁴ ALVARES. *Yãmîy, os espíritos do canto* – a construção da pessoa na sociedade Maxakali, p. 67.

⁴⁵ MAXAKALI, *Hitupmã'ax: Curar*, p. 51.

Depois de se apresentarem para o público, Rafael, Pinheiro e Isael Maxakali contaram algumas histórias. De repente, um garoto da plateia se levantou e disse que tinha uma pergunta. Os Maxakali então consentiram que ele fizesse a pergunta. Ele perguntou como surgiram os Maxakali. Logo entendi que ele deveria estar trabalhando com mitos de origem em sala de aula, dos mais diversos povos, o que depois pude confirmar com uma professora.

Passei então a palavra aos Maxakali, que pediram para conversar entre si. Depois de algum tempo debatendo em sua própria língua, eles completamente desconcertados disseram que não poderiam responder àquela pergunta. Explicaram que teriam que consultar os mais velhos. Passada essa situação, os *Tikmu'un* me perguntaram o que significava aquela pergunta. Pude perceber que não estava claro para eles o significado de origem. Contei então outras histórias de origem de outros povos. Eles conversaram mais um pouco e não falaram mais no assunto.

Já no nosso próximo encontro, para dar continuidade ao trabalho do livro de saúde, depois que eles voltaram de suas aldeias, eles disseram que queriam contar a história do surgimento dos Maxakali. Explicaram que consultaram os pajés e que eles sabiam, sim, a história do surgimento. Queriam que a história estivesse no livro e para isso seria preciso trazer os pajés para o parque, onde nós nos encontrávamos. Dias depois, conseguimos trazer todos aqueles que eram importantes para que a história fosse contada. Com tudo pronto, uma grande *performance* foi realizada. Os dois pajés que vieram cantaram e encenaram a história, que, depois de transcrita, desenhada e traduzida, passou a integrar o livro. É interessante acrescentar que essa mesma versão do mito de origem *Tikmu'un* foi colocada ao lado de outras histórias de origem, como a dos povos Maia, Judeu, Grego e Iorubá, na exposição *Demasiado Humano* (2010) no Espaço do Conhecimento da UFMG. O texto é o seguinte:

Tinha uma mulher, o nome dela era Putõdy (barro). E o marido se chamava Æpihik (pássaro). Eles tinham uma filha. Kokexkata veio e se casou com a filha deles. Ele queria ficar sozinho com ela. Queria viver sozinho com ela. Os Yãmîyxop descobriram e mandaram o Kûniõg (o coelho) vigiar o casal. Traçaram um plano: Kûniõg tomaria mel até ficar tonto, para fingir-se de doente. Depois saiu de casa em casa pedindo abrigo para dormir. Ninguém o aceitava. Até que Kokexkata, com dó de Kûniõg, o chamou para dormir em sua casa.

Kûniõg então fingia que estava dormindo, deitado perto do fogo, mas estava era vigiando o namoro de seu anfitrião com a esposa. Kokexkata, percebendo algo de estranho com Kûniõg, pegou um pau em brasa e colocou nas costas de Kûniõg. E falou:

– Kûniõg, você está queimando.

Mas Kûniõg não se mexeu. Continuou quieto.

Kokexkata falou:
– Kûniõg morreu!
Acreditando-se sozinho, Kokexkata sentou-se no chão e abriu sua bolsa. De dentro tirou sua esposa. Ela usava colar e pulseira.
Kûniõg, de um salto, saiu gritando:
– Meu tio está com a mulher! Está namorando!
Kokexkata pegou a esposa e jogou para o alto. Ela se agarrou num galho de árvore e ficou lá em cima. Kokexkata se abraçou ao tronco da árvore e falou:
– Eu não tenho mulher não. Eu estou abraçando é o tronco da árvore.
Kûniõg falou:
– Eu vi a mulher. Ela tem colar, tem pulseira...
Os Yãmîyxop já sabiam. Chamaram o Mãmây (pica-pau) e ordenaram que ele subisse e jogasse a mulher para o chão. Ele subiu e a jogou. Então os Yãmîyxop a mataram. Pegaram uma mikaxxap (uma pedra lascada) e a usaram para cortar o corpo da mulher. Dividiram-na em vários pedaços. Cada Yãmîyxop pegou uma parte. E levaram pra casa. Cada um deixou seu pedaço em casa e foi pra kuxex (a “casa de religião”). Depois mandaram alguém ir às casas olhar se de cada pedaço já tinha se formado uma nova mulher. “Ainda não”, disseram ao voltar.
Mais tarde, outra vez alguém foi às casas olhar se já tinha surgido uma nova mulher de cada pedaço daquela.
Perto das casas ouviram-se vozes de mulher. Elas já tinham chegado.
Os Yãmîyxop ficaram alegres. Foram pra casa e cada um encontrou sua mulher.
Kokexkata, sem esposa, passou a viver na kuxex. Desde então vivia cantando de tristeza. Todo dia saía para o pátio, dançando e cantando:

“Acordem/ O dia já clareou
Enfeitem seus corpos/ Venham caçar/ Venham pescar”

Os yãmîyxop então chamaram o Mimtunuk (cava-chão) e ordenaram que ele cavasse sob o chão do pátio onde Kokexkata dançava e cantava, fazendo assim armadilha para ele. Mimtunuk cavou, deixando apenas uma fina camada de terra. Noutro dia, Kokexkata, como sempre, saiu da kuxex dançando e cantando. Mas quando alcançou a área cavada por Mimtunuk a terra rompeu e ele caiu em um enorme buraco.
Foi Kuniõg quem apareceu para ajudar Kokexkata a sair da armadilha. E assim se tornaram amigos. Vivem juntos na kuxe até hoje. E quando há ritual, Kokexkata e Kuniõg saem juntos da kuxex, cantando e dançando. Quando as mulheres da aldeia oferecem a comida de Kokexkata, é Kuniõg quem a leva para ele.⁴⁶

História bastante complexa que poderia ser explorada de diversas maneiras. De toda forma, ela mostra bem a relação intrínseca dos Maxakalis com os animais-espírito nesta versão da gênese do povo. Além disso, o fato da mulher ser despedaçada é bastante intrigante e vários outros mitos podem ser relacionados a este. Uma leitura possível seria a de que as mulheres são a base de relação de troca numa sociedade exôgamica. Relação que talvez possa existir não mais entre grupos distintos, pois os Maxakali não convivem mais com outros grupos, mas uma exogamia entre famílias, dos clãs Maxakali⁴⁷.

⁴⁶ Um mito Guarani que pode ser associado a este, pois a mulher também é dilacerada por jaguares, está contado no filme *Guataha*, disponível em <<https://vimeo.com/113396927>>.

⁴⁷ Não tenho dados para confirmar esta hipótese, mas intui ela lendo a conclusão de Silvia Maria S. de Carvalho, no livro sobre o Jurupari, quando ela afirma: Uma das primeiras, senão a primeira forma de

A segunda parte do livro é composta por três colunas, os “três livros”. Como explicado acima, trata-se de um conteúdo extremamente heterogêneo que buscou dar corpo às várias vozes presentes no processo, a partir dos diálogos entre os envolvidos. Mais uma vez foi a obra da escritora Maria Gabriela Llansol que conduziu a edição dos originais que vinham sendo produzidos, a partir da leitura de um fragmento do diário de escrita da autora, publicado com o título *Finita*:

Jodoigne, 1 de janeiro de 1976

É o começo do ano, primeiro dia. Os camponeses permaneciam deitados, com os 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, 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 fascina a balança do Poder, e as contradições humanas que se exprimem na idéia 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 microcosmo do homem, e o da polimorfa mulher.⁴⁸

Na primeira coluna estão os textos bilíngues (maxakali/português) escritos pelos Maxakali. Esta seria a paisagem maxakali, sua escrita. Essa primeira coluna procura complementar, ampliar, dar outra direção ao que aparece no diálogo entre os índios e a equipe assessora, que constitui a segunda coluna. A coluna da polimorfa mulher é uma fuga de um sentido unívoco, uma interpretação ou verdade. Ela mais abre as possibilidades de sentido do que fecha. E a terceira coluna, o microcosmo do homem, é a sistematização mais próxima da ciência, de uma taxonomia dos acontecimentos presentes na conversa. Feita pelo médico Manuel Lafer, médico do ambulatório do índio da Unifesp, esta coluna busca nomear com termos técnicos da medicina os processos descritos nas outras duas colunas, a fim de proporcionar uma comunicação eficiente com o saber dos agentes de saúde não indígenas, além de facilitar a busca, no índice remissivo, de um tema médico.

Os três livros dentro do livro, além das narrativas da primeira parte e as demais partes que compõem o livro, Anamneses, Glossário, Posfácio, Guia de Pronúncia e Bibliografia, produzem um livro múltiplo, perpassado por variadas vozes,

substituição da morte efetiva com imolação da vítima, corresponde igualmente à primeira forma de “troca”, estabelecida com tribos inimigas, pois a matança inexorável dos homens frequentemente corresponde a violação coletiva da mulher, a quem por vezes se deixa a vida, reduzindo-a à condição de prostituta do grupo. Esta substituição da morte pelo coito é o primeiro bárbaro passo para uma futura exogamia. (Carvalho, Jurupari: estudos de Mitologia Brasileira, p.366)

⁴⁸ LLANSOL. *Finita*, p. 96.

com diversas perspectivas de leitura.

Figura 4 - As três colunas: Paisagem, Polimorfa mulher e Microcosmo do homem.

HÁPXOP XOH MAI PĒNÁHĀ PAISAGEM	ŪHŪN A XOHTE YĀY PUTUK'Ā POLIMORFA MULHER	TIK YŌG APPĒNĀHĀ NĀ'ĀH MICROCOSMOS DO HOMEM
<p>Kakxop a hex yī tut te put putup hu hām tox yām tup ah yā mīmtut kopa put pupe tu tuk, nūy yā mīmtut, ha tu xip'ax, hata tu pit nūyta, tu tut hā hām toyā pu tut put pupe, tu tuk, nūy Kuxex tu tu xip'ax yāmīy kopa Kuxex kopa. Nūy kutex yūmūg karna</p>	<p><i>Começamos pelo começo: o parto. O parto entre os Maxakali é realizado de cócoras e dentro de casa? A mulher é assistida apenas por sua mãe, ou também pelo marido? Após o parto, quais são os primeiros cuidados com a mãe e o recém-nascido?</i></p>	<p>PARTO POSIÇÃO DA MULHER</p>
<p>Quando a mulher sente dor, primeiro ela conta para o marido dela. Ele conta para a parteira. A parteira vem e faz o parto. Se demorar a sair a criança, ela chama o pajé. O pajé vai fazer pajelança e fala: "Nasce rápido para sua mãe descansar."</p>	<p>Sempre dentro de casa, de cócoras. A mulher é assistida pelos dois. Qualquer parteira é uma mãe para nós. Ela dá banho no neném, e o marido esquentava a água com um pouco de sal para a mãe, que teve neném, beber. Toda mulher que teve neném só pode tomar a cozinhada (água que ferve e depois esfria), para matar os bichos que têm dentro d'água.</p>	<p>PUERPÉRIO RESTRIÇÕES DA DIETA</p>
<p>'Ūhūn ūgtok put putup nūy ta tu yīm xox pu hām āgtux pu nāmte kak xop poma yūmūg pu hām āgtux punū nūy tu puna ūgtok hata put ta pax oknāg pu xi nāmhā paye xanā pu yāmīy yōg hām xamaax hām te xomā puxi yāy kūnapa āpep.</p>	<p>Às vezes, no fim do parto, o pai pega e chupa o nariz do neném para sair a gosminha.</p> <p>O umbigo do neném cuida com óleo de capivara, passa no umbigo. Também faz assim: onde sai o sol, pega a terra; esfarela, até tirar as pedras e a areia; coloca a terra no umbigo do neném. E também tem o óleo de morotó, de taquara, que é bom para passar em qualquer corte. Usa para tratar o umbigo do neném. Sara rapidinho.</p>	<p>PARTO CUIDADOS COM O RECIÉM-NASCIDO</p> <p>SUCCÃO DE SECREÇÕES NASAIS PELO PAI</p>
<p>Quando a mulher quer ganhar bebê, então ela fala para o marido e para a parteira. Então, ela</p>	<p>A placenta, o marido enterra. Não precisa ser em lugar próprio, pode ser em qualquer lugar. Quando a placenta demora a sair, depois que o neném nasce, o marido pode esquentar o pé dele no fogo e passar na barriga da mulher, sem machucar, para ajudar a placenta a sair.</p>	<p>ÓLEO DE CAPIVARA USO NO COTO UMBILICAL</p> <p>ÓLEO DE MOROTÓ USO PARA CICATRIZAÇÃO</p>
		<p>PARTO DEQUITAÇÃO DA PLACENTA</p>

57

Fonte: Livro *Curar*⁴⁹

O livro *Curar* é composto ainda de três anamneses bilíngues: adulto, gestante, puerpério e pediátrica. Todas as perguntas presentes em cada uma delas foram feitas a partir de questões relacionadas na época às principais dificuldades no tratamento dos Maxakali levantadas com a coordenadora técnica do CASAI (Casa de Saúde do Índio) do DSEI – Distrito Sanitário Especial Indígena – MG/ES em Governador Valadares.

Em relação aos adultos foram marcadas as questões relacionadas com fraturas, comumente relacionadas aos estados alcoólicos, como identificar no corpo um tipo de dor e a duração, problemas gástricos, o que é o raio-x e a baciloscopia. Em relação à anamnese da gestante e do puerpério foram levantadas questões relacionadas com a confiança

⁴⁹ MAXAKALI. *Hitupmã'ax: Curar*, p. 57

das mulheres, a dificuldade linguística e o receio dos não indígenas e a importância de se fazer o pré-natal. A coordenadora chegou a dizer que um simples saber falar “fala de novo” (xehet) em maxakali poderia facilitar uma aproximação do agente de saúde com a indígena. Ela expôs a dificuldade de lidar com o tempo, a noção de duração para o Maxakali, como saber, por exemplo, quando foi a última menstruação. O que acabamos não conseguindo traduzir com eles, talvez porque predominavam homens no grupo Maxakali que conosco trabalhava. A enfermeira da CASAI relatou ainda as dificuldades de anamnese em relação à gravidez, como saber se o bebê mexe na barriga, os tipos de dor, e conseguir informar aos Maxakali como fazer um exame de urina e fezes. Também sugeriu questões relacionadas à vagina, como corrimentos de sangue, etc. Para o puerpério, falou-se sobre o sangramento e dor nos pontos quando o parto for cesariana. Em relação ao parto, ela acredita que seja melhor na aldeia, mas às vezes ele necessita ocorrer no hospital e para ambos os lugares foram feitos questionários. Ela ainda pediu que fossem feitas algumas frases explicativas em relação ao ultrassom.

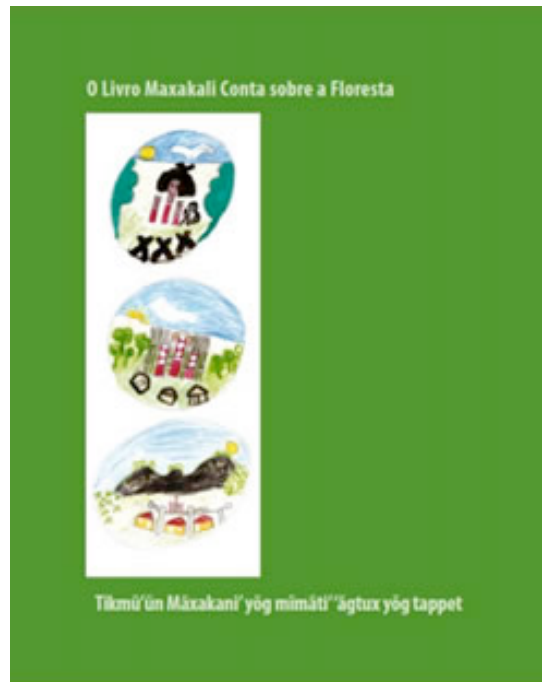
Para a pediatria foi destacada a presença de diarreia e verminoses. As noções de duração, frequência e sistema numérico são fundamentais para o diagnóstico. Classificações em relação a fezes e urina como cor e quantidade. Algumas qualidades em relação ao cheiro. Dores de barriga, de ouvido, tosse, coriza e dificuldade de respiração. Ela assinala que a noção de frequência também é importante em relação à alimentação e ingestão de líquidos. Essas noções também ajudariam na verificação do uso de remédios controlados, para saber se é necessário realizar uma cirurgia e para explicar sobre a amamentação.

Além das línguas portuguesa e maxakali, nas anamneses há ainda uma transcrição da pronúncia em maxakali, baseada no alfabeto latino. A ideia era que os profissionais da saúde soubessem frases-chave na língua deles para que pudessem fazer uma primeira aproximação verbal dos doentes. Os Maxakali concordaram prontamente com a sugestão. Eles sempre gostam que pessoas falem o maxakali e sabem a importância de ampliar o espaço de sua língua. Com mais de trezentos anos de contato com os brancos, é impressionante que esse povo, que já foi reduzido a apenas uma centena de pessoas, conforme os relatos de Rubinger,⁵⁰ mantenha sua língua com pouca influência do português.

⁵⁰ Antropólogo que dedicou parte de seus estudos aos Maxakali, autor de *O desaparecimento das tribos indígenas de Minas Gerais e a sobrevivência dos índios Maxakali* (Ed. University of Wisconsin – Madison, 1963).

2º LIVRO

*Tikmũ'ũn Mǎxakani' yõg mĩmãti'ãgtux yõg tappet:
O livro maxakali conta sobre a floresta*



Além dos autores do livro *Curar*, em 2006 outro grupo Maxakali ingressou na UFMG para cursar o FIEI – Formação Intercultural para Professores Indígenas. Eram eles João Bidé, Joviel, Zezinho, Gilmar, Zelito, Ismail e Laudelino Maxakali. Este grupo trabalhou separado, por causa do desentendimento ocorrido em 2005 na aldeia de Água Boa. Assim, estes moradores das aldeias Água Boa e Pradinho se engajaram em outro projeto de formação, denominado “cura da terra”, que resultou na confecção de outro livro: *O Livro maxakali conta sobre a floresta*, que foi publicado em 2012.

O livro é bilíngue, em português e maxakali, composto por 246 páginas, tem o formato de 30 cm x 24 cm e é dividido nas seguintes partes: Apresentações, Lista de Seres, Território, Aldeia, Quintal, Roça, Pasto, Brejo, Mata Primária, Mata Ciliar, Mata Secundária, Grande Floresta, Lista de Seres e Apresentações.

Em 2007, o FIEI recebeu a visita de duas importantes lideranças do Acre, Isaac Pinhanta Ashaninka e Fernando (Nani) Yawanawá. Formados em magistério pela Comissão Pró-Índio do Acre, ambos vinham contar suas experiências para os demais alunos indígenas de Minas Gérias. Para cada módulo presencial o FIEI convidava pensadores indígenas para que pudessem enriquecer, com seus conhecimentos, a formação dos alunos indígenas. Nesta ocasião, Isaac Ashaninka exibiu um filme que haviam acabado de finalizar, chamado *A gente luta mas como fruta*, realizado com o apoio da ONG Vídeo nas Aldeias. O filme trata do trabalho de manejo feito pelos Ashaninka da aldeia Apiwtxa no rio Amônia, no Acre, e da constante luta contra a entrada de madeireiros no território indígena.

Nos dias após a exibição, os dois se reuniram com os Maxakali de Água Boa e Pradinho para aprofundarem com mais tempo as questões relacionadas ao filme e motivarem os parentes na realização de um projeto de manejo do território a partir da experiência de atividades desse tipo no Acre. A conversa também tratou do importante papel desses professores como lideranças em suas aldeias.

Além disso, Nani e Isaac puderam conhecer um pouco mais sobre os Maxakali e a conjuntura na qual estes estavam inseridos. Eles então se inteiraram mais da impressionante resistência dos Maxakalis, que estão em contato com os não indígenas há pelos menos 300 anos, e dos problemas pelos quais estes passavam. Os Maxakali contaram que gostaram de ver no filme de Isaac Ashaninka uma floresta que seria como a de seus antepassados. Como de costume, eles afirmaram que para eles a mata era de vital importância já que ali vivem os *yãmîy*. Como sabemos, os Maxakali vivem em condição extremamente precária no norte de Minas Gerais, considerada

uma das regiões mais pobres do estado pelo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH), num território muito reduzido e completamente desmatado. A exuberante floresta amazônica no filme dos Ashaninka era um contraste total com a inexistência da Mata Atlântica. Leiamos um trecho da fala de Nani Yawanawá incentivando a autonomia entre os Maxakali durante essa conversa:

Um projeto que é a comunidade que tem que sentar, pensar, olhar tudinho o que está prejudicando vocês, o que está fazendo vocês serem fracos, vocês não terem alimento, vocês se dividirem, brigar e ir cada um para um canto. Isso vocês têm que olhar, vocês mesmos que têm que olhar. Esse é um projeto também da vida de vocês, como que vocês vão organizar a vida de vocês, a cultura, a língua, a língua portuguesa, a escola. Vocês que têm que pensar, como que nós vamos fazer, quem é que vai fazer? Ninguém de fora vai fazer.⁵¹

Outra questão que foi conversada entre eles naqueles dias foi a presença do álcool, o uso da cachaça pelos Maxakali. Os acreanos contaram que também esta foi uma questão para eles, já que durante os anos de escravidão, na época da exploração da borracha,⁵² alguns indígenas do Acre também se tornaram alcoólatras, mas que isso tinha sido superado com o uso da bebida ayahuasca.

A partir desse encontro, muitas possibilidades e propostas surgiram. Ambos queriam que aquela troca continuasse de forma permanente. A professora Maria Inês de Almeida, orientadora do percurso acadêmico dos Maxakali, propôs que houvesse um intercâmbio efetivo entre os grupos envolvidos. A questão central seria a possibilidade dos Maxakali aprenderem com o manejo florestal dos Ashaninka e Yawanawá, para que, quem sabe, pudessem recuperar parte da Mata Atlântica em seu território e também, de maneira sustentável, plantarem, enriquecendo a própria floresta.

A proposta, então, foi levar alguns professores Maxakali para conhecerem a Floresta Amazônica e as forças que colaboram para que os índios dali tenham boa saúde e mantenham o equilíbrio ecológico. A ayahuasca (*huni* para os Yawanawá e *kamarampi* para os Ashaninka) é uma bebida feita de plantas consideradas por eles de poder medicinal e é usada para fortalecer o espírito de cada pessoa, ou seja, sua saúde

⁵¹ BOLIVAR. Fragmentos de Floresta e conexões Tikmu'un: pequena história de uma pesquisa indígena, p.172.

⁵² No final do século XIX e início do XX, a região do Acre e suas fronteiras com o Peru e a Colômbia sofreram grandes investidas por parte de não indígenas por conta da extração da borracha. Essa época é chamada pelos indígenas de "correrias" e foi extremamente violenta, matando, escravizando e dispersando diversos grupos indígenas da região.

mental e física. Por isso, os Maxakali e a professora acreditavam que o uso da bebida nessa viagem à aldeia Nova Esperança, Terra Indígena Yawanawá do Rio Gregório, poderia fortalecer o povo Maxakali para realizar o projeto “Cura da Terra”, que tinha por objetivo a restauração ecológica do território Maxakali.

Ela então convidou o doutorando da Universidade Federal Fluminense, Edgar Eduardo Bolívar Urueta, com formação nas áreas de engenharia química, florestal e antropologia, para coordenar esse grupo. Ele então se torna um professor do FIEL, realizando oficinas de ciências nos períodos intermódulos do curso, e passa a orientar o projeto de pesquisa e percurso acadêmico desse grupo, denominado *Āpu yumuyōg hãm mainã* ou *Cura da Terra*:

Em setembro de 2007 foi a primeira vez que eu fui à TI Maxakali para acompanhar e participar da orientação do projeto de pesquisa desses sete professores Tikmu'un. Nesses dias, uma ideia comum se expressou com muita força: a perda da floresta tinha levado embora a caça, os remédios, a casa dos yamiy, a falta de proteção do sol. Morar longe da cobertura das árvores era prejudicial à saúde. Os Tikmu'un insistiam na volta da mata. Depois de longas discussões entre eles, chegou-se a um consenso sobre o nome do projeto: 'Āpu Yumuyōg Hãm Mainã, que foi traduzido de formas diferentes (“vamos tratar nossa terra”, “vamos curar nossa terra”, “vamos melhorar nosso povo”, “vamos fazer bonita nossa terra”). Ele transmite a concepção Maxakali da relação da cobertura vegetal como proteção contra as doenças, tudo isto estreitamente relacionado com o fortalecimento dos rituais. Em português, o projeto dos Tikmu'un passou a ser conhecido como “Cura da Terra Maxakali”.⁵³

É com este intuito de “curar a terra” maxakali que se desenvolve o percurso acadêmicos desses sete alunos Maxakali. Entre aulas de português, trabalhos nas áreas de gestão territorial e ambiental, palestras e variadas vivências e oficinas, o projeto foi dando corpo ao *Livro maxakali conta sobre a floresta*. Mais uma vez, como nos conta Edgar, o desenho foi crucial. Foi a partir dos desenhos feitos em aldeia que histórias, seres vivos e os *yãmîy* foram sendo registrados e um método para confeccionar o livro foi se delineando. Além dos professores, participavam também das oficinas mulheres e crianças da aldeia.

Como parte então desse processo, em 2009, a convite da liderança Nani Yawanawá, os Maxakali João Bidé, Joviel e Gilmar fizeram um viagem ao Acre, juntamente com a professora Maria Inês de Almeida, para visitarem várias aldeias nas

⁵³ BOLIVAR. Fragmentos de floresta e conexões Tikmu'un: pequena história de uma pesquisa indígena, p.173.

cabeceiras do rio Gregório. Zezinho Maxakali, um dos professores em formação, afirma que foi uma viagem histórica para seu povo, pois o encontro com a Floresta Amazônica e com a possibilidade de caçar trouxeram uma vontade maior de trabalhar pelo retorno da mata em suas aldeias. Como relata Maria Inês de Almeida em seu livro *Desocidentada*:

E, a partir de um encontro na universidade, em maio de 2007, com os “parentes do Acre” Nani Yawanawá e Isaac Ashaninka, um Canto/Yãmiy levou-nos numa viagem à floresta Amazônica. Sonhado pela graça textual, é um sonho que está guiando a cura da terra maxakali – um método de tratamento do real não existente (os campos de capim braquiara desabitados da Terra Indígena Maxakali) pelo existente não real (a Mata Atlântica com todos os seus animais). Pela experiência, o sonho fará com que os seres, os cantos/Yãmiys repovoem o mundo, e não mais se encontrem amontoados nos cabelos dos homens/tihis, nos sonhos maus, nas doenças.⁵⁴

Além de resultar num livro, a pesquisa dos professores Maxakali produziu também uma página na internet fruto de um projeto com a Associação Bichinho Gritador⁵⁵ e financiado pelo Ministério da Cultura. Na página Livros da Floresta⁵⁶ estão disponíveis materiais variados como desenhos, fotos, cantos, textos e vídeos.

Nessa página estão disponíveis alguns vídeos dessa viagem à aldeia Yawanawá. Toda a viagem foi filmada pelo monitor do FIEI, Marcos de Almeida Matos, de forma a constituir um diário de viagem, editado por mim em um vídeo documentário, para que os outros Maxakali pudessem ver a viagem/experiência dos parentes. Nos momentos importantes da viagem, os Maxakali paravam e faziam depoimentos para a câmera, em sua própria língua, contando aos que ficaram na aldeia o que eles estavam vendo. Em um deles, João Bidé faz um relato diante da mata que acabara de conhecer.⁵⁷ Nele, João fala para os demais Maxakali que a mata de seus antepassados também era grande como aquela que ele conheceu. Em outro trecho, Joviel conta da caçada que fizeram pela mata. Vale ressaltar que todos os indígenas do Acre presentes naquela viagem ficaram impressionados com os cantos que os Maxakali fizeram pela manhã antes de saírem para caçar. Os próprios

⁵⁴ ALMEIDA. *Desocidentada*: experiência literária em terra indígena, p. 124.

⁵⁵ A partir do projeto feito pela Associação Bichinho Gritador, uma associação sem fins lucrativos, foi possível produzir o *Livro maxakali conta sobre a floresta* e o *site Livros da Floresta*.

⁵⁶ Disponível em <<http://livrosdafloresta.lettras.ufmg.br/home.php>>. Acesso em: 11 nov. 2016.

⁵⁷ Disponível em <http://livrosdafloresta.lettras.ufmg.br/videos/mata_grande_02_01.html>.

Yawanawá disseram que os cantos maxakali contribuíram para que as caças naquele dia aparecessem.

Em outro momento do percurso acadêmico deles, Nani e Fátima Yawanawá visitaram a aldeia Maxakali Água Boa para observarem, sugerirem e ajudarem nos manejos agroflorestais que os Maxakali estavam desenvolvendo. Um dos monitores do projeto “Cura da Terra” foi o biólogo Marco Túlio da Silva Ferreira, que em sua dissertação, realizada conjuntamente ao projeto, fez um levantamento do histórico do uso e ocupação do território Maxakali. Marco Túlio questiona a afirmação de que eles teriam sido nômades e estritamente caçadores-coletores, praticando somente uma horticultura incipiente. Segundo o biólogo, o conceito de caçador-coletor *stricto sensu* no contexto ameríndio tem sido atualmente revisto devido à “regressão” de povos amazônicos horticultores ao nomadismo no período pós-1500. Especificamente sobre o Maxakali, Marco Túlio escreve o seguinte:

De acordo com Métraux & Nimunedajú (1963, pp. 542), todos os povos da família, com exceção dos pataxós, conheciam a agricultura anteriormente à colonização. Segundo as descrições compiladas por Métraux & Nimunedajú (1963), no início do século XIX todos plantavam milho, feijão, batata-doce e, alguns grupos, mandioca. Aparentemente tinham forte dependência da batata-doce, traço que exibem até hoje, em oposição à mandioca – cultígeno de origem amazônica trazido por povos tupi em sua onda de expansão para o leste pelo litoral (LOWIE, 1963, pp. 383; BROCHADO, 1984). (...) Nimunedajú (1958) relata que, durante sua visita em 1939 à área que hoje corresponde à TI Maxakali, não encontrou mandioca, algodão, nem tabaco, observando nas roças principalmente milho e batata-doce. Contudo, foi relatado pelos tikmũ’ün que seus ancestrais plantavam bastante tabaco, produto altamente apreciado pelos homens no cotidiano, além de fulcral para o xamanismo maxakali. Hoje, os principais cultígenos observáveis nas roças da TI Maxakali são mandioca-doce (macaxeira), batata-doce e, em algumas aldeias, feijão e abóbora.⁵⁸

⁵⁸ FERREIRA. *Ecologia histórica aplicada à gestão ambiental comunitária da terra indígena maxakali, Minas Gerais*, p. 41-42.

E por fim, pela ampla discussão que foi feita em relação à bebida alcoólica e as possibilidades de lidar com ela, Fátima Yawanawá realizou uma oficina para ensinar os Maxakali, especialmente as mulheres, a fazerem a caiçuma⁵⁹ de mandioca e de banana. Isso parece não ter agradado muito aos Maxakali, pois era necessário mastigar a banana e a mandioca e cuspir de volta no recipiente para que ela fermentasse. O fato é que depois os Maxakali não fizeram mais.

O projeto gráfico do *Livro maxakali conta sobre a floresta*

Assim como o livro *Curar* (2008), o *Livro maxakali conta sobre a floresta* (2012) possui uma edição de grande formato, semelhante a grandes livros de consulta, como enciclopédias, compêndios, catálogos ou guias. Com a grande quantidade de seres espirituais, da fauna e flora presentes no livro, mais uma vez a opção editorial foi a de valorizar as imagens do livro.

Apesar do formato pomposo, capa dura e sobrecapa, o que confere certo *status* luxuoso ao livro, para os que não sabem ler os mitos ou a poesia o livro pode parecer, no entanto, pobre de informações científicas ou até mesmo infantil. Durante todo o projeto, os Maxakali disseram que ele seria lido pelas crianças, mas nem por isso quiseram simplificar qualquer ideia para adequá-la a um possível discurso infantilizado. O que diz muito sobre o ensino na aldeia. O livro antes serviria para mostrar aos mais novos ambientes, animais e plantas que eles já conheciam através dos cantos e da educação Maxakali tradicional. Como afirma Edgar na Abertura:

No livro, cada árvore, pássaro, animal, espírito, traça múltiplas conexões entre si e com as paisagens atuais ou virtuais; com eventos passados, vividos, sonhados, detalhadamente observados, descobertos, imaginados, sofridos, desejados. Enfim, cada letra e cada traço são mostra de uma invenção criativa que pretende fazer dessa floresta de papel uma semente para que a floresta propriamente dita e os Tikmu'un se aproximem, cobrindo e esfriando a terra, melhorando a saúde, e alegrando os “seres-religião” com a alimentação farta e natural.⁶⁰

⁵⁹ A caiçuma é uma bebida comumente feita de mandioca fermentada com a saliva das mulheres. Ela é feita por diversos povos indígenas, como os Huni Kui, com diversas variações de preparo e uso. Entre os Yawanawá é usada na festa da caiçuma.

⁶⁰ MAXAKALI. *Livro maxakali conta sobre a floresta*, Apresentação.

Para ler o livro Maxakali, é preciso entendermos a força icônica, mitológica e sintética de cada uma das imagens. Poderíamos inclusive aproximar os vazios e o poder sintético dos desenhos presentes no livro, suas estratégias de ilustração metonímica, com a estética artística Zen, oriental. Cláudio Miklos, comentando a pintura do artista e monge zen Sesshu Toyô, mostrada na imagem abaixo, afirma que:

Temos uma obra realizada sob as premissas das qualidades estéticas inerentes à prática zen, e procura focar o mesmo tema⁶¹, com ênfase na natureza. Entretanto, é clara a linguagem zen em sua estrutura, onde vemos a valorização da simplicidade, o contexto irregular e rústico das pinceladas, a forte intensificação do conceito de Vazio representado, em um nível mais evidente, pela exploração dos espaços em branco ao redor do tema principal.⁶²

Figura 5 – Pintura de Sesshu Toyô



Fonte: *A arte zen e o caminho do vazio*⁶³

Muito presente nas artes orientais ligadas ao Zen-Budismo, poderíamos pensar as pinturas feitas para o livro Maxakali a partir do conceito *wabi-sabi*. *Wabi* significando uma simplicidade natural, manifestada na singeleza das relações

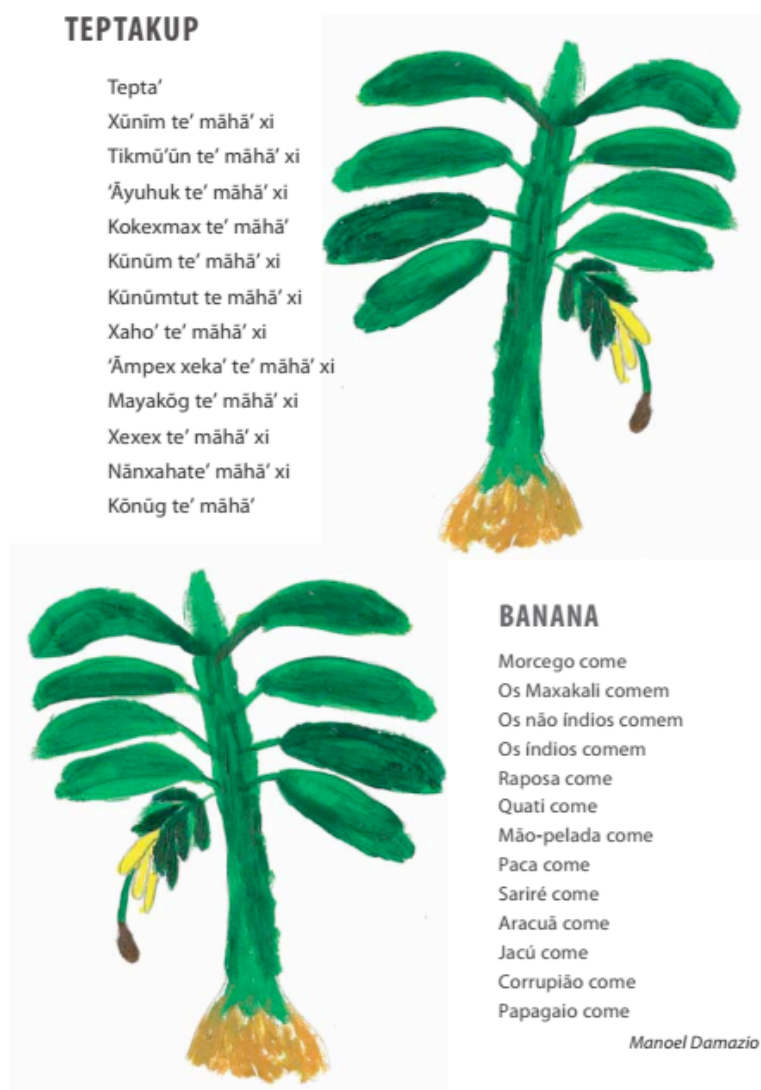
⁶¹Aqui ele compara a obra com a de outros pintores orientais, mais figurativos, que também têm a natureza como tema.

⁶² MIKLOS. *A arte zen e o caminho do vazio*, p. 82.

⁶³ MIKLOS. *A arte zen e o caminho do vazio*, p. 82.

espaciais de uma forma, e *sabi* uma sutileza, uma aparência que indica algo profundo, intenso, que busca valorizar qualquer coisa, objetos cotidianos ou elementos naturais como a água, o bambu, flores, derivada do modo como a obra se revela de forma bruta e sem adornos desnecessários.

Figura 6 – Yãmîy da Banana



Fonte: *Livro maxakali conta sobre a floresta*⁶⁴

⁶⁴ MAXAKALI. *Livro maxakali conta sobre a floresta*, sem página.

Outra leitura possível, que enriquece a beleza deste livro, esta relacionada com os princípios da poética de Oswald de Andrade. Uma arte sintética, cheia de clareza e despojada, como nos diria o poeta do “ver com olhos livres”. Poeta e formulador da noção de antropofagia, Oswald afirma no seu “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”⁶⁵ frases como “O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica” ou “Alegria dos que não sabem e descobrem” como propostas para uma expressão que se desamarrasse de um concepção pré-estabelecida a partir de parâmetros eurocêntricos e coloniais. Como comenta Haroldo de Campos:

Ao invés de embalar o leitor na cadeia de soluções previstas e de inebriá-los nos estereótipos de uma sensibilidade de reações já codificadas, esta poesia, em tomadas e cortes rápidos, quebra a morosa expectativa desse leitor, foca-o a participar do processo criativo. Não se trata tampouco de um mergulho exclamativo no irracional, do conjuro oracular do mistério (este sim subjetivo, catártico), mas de uma poesia de postura crítica, de tomada de consciência e de objetivação da consciência via e na linguagem.⁶⁶

A partir dessas considerações podemos pensar o *Livro maxakali conta sobre a floresta* como um livro potente. Como nos diz Edgar Bolivar na introdução do livro, o que os Maxakali estão fazendo é uma floresta de papel que faz rizoma com múltiplos traços dos *yãmîy*:

O livro não é uma representação do mundo ou da natureza (como os cientistas naturais o considerariam), também não é uma reprodução de histórias ou uma tradução de cantos. É uma série de invenções que aparecem na escrita e no desenho. É uma trama de conexões que forma uma floresta de papel, que se parece mais ao rizoma de Deleuze e Guattari (1994), que não procura representar, mas fazer conexão com o mundo, procura conectar e aproximar as relações entre as “espécies”.⁶⁷

A capa completamente verde remete, já numa primeira impressão, à mata. A coluna branca que compõe a capa parece fazer uma referência ao *Mímãñãñ* (pau de religião) que é feito de madeira e é colocado no centro da aldeia. Nos *Mimãñãñ* estão

⁶⁵ O “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” foi publicado por Oswald de Andrade em 1924 no *Correio da Manhã*. Disponível em <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/manifesto-da-poesia-pau-brasil>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

⁶⁶ ANDRADE. *Pau-Brasil*, p. 17.

⁶⁷ BOLIVAR. Fragmentos de floresta e conexões Tikmu’un: pequena história de uma pesquisa indígena, p.176.

inscritas as etapas de um ritual. Assim, no ritual do morcego vemos, além dele mesmo, outros seres desenhados em seu *pau de religião*. A coluna que figura na capa do livro parece propor que estamos entrando em algo semelhante, uma ordem que deverá ser seguida para que um rito seja vivenciado.

Diversos mapas e legendas compõem também o livro, principalmente na parte chamada de “Território”, todos eles diagramados em páginas inteiras, com uma clara opção de não economizar espaços.

Na abertura do livro encontramos apresentações feitas pelos participantes do livro, onde eles colocam o que entendem sobre o livro e o que esperam dele. Nas palavras de Joviel Maxakali podemos compreender a importância do livro, da escrita e da floresta:

Nós fizemos este livro.
Contamos dos pássaros do brejo
para as pessoas que lerem o livro conhecerem,
e as crianças ouvirem nosso trabalho.
O livro não é brincadeira.
O livro é para você aprender
e juntar força

No livro, contamos da floresta.
O que é floresta?
A floresta é nosso pai,
ele criou bichos e também plantas de comer,
as raízes e frutas de antigamente.
Sem, nós não temos.
Foi ele quem criou nossos antepassados (Hãmhitap hã)
e ele criou nós, de hoje.
Mas agora não podemos esquecer,
e fazer um projeto, para voltar nosso
pai floresta, e criar bichos e frutas
e plantas de comer também.
Nós somos professores Maxakali
De Água Boa e Pradinho.⁶⁸

Cada capítulo corresponde a uma paisagem identificada pelos Maxakali e traduzida para alguma cartografia. A linguagem do livro segue a dos livros de mapas, geográficos, por conta das legendas relacionadas aos mapas, mas também livros de biologia, como os que descrevem uma fauna ou uma flora de uma região. A forma como os textos são apresentados, em forma de versos, e também a linguagem com que

⁶⁸ MAXAKALI. *Livro maxakali conta sobre a floresta*, p. 9.

os seres e as paisagens são descritas, fazem com que o livro possa ser lido como um livro de poemas, literatura maxakali.

Simultaneamente, como já dissemos, o livro tem semelhanças com os livros da chamada literatura infantil, por conta da quantidade de ilustrações. Pela avaliação dos próprios Maxakali, o livro servirá para as crianças, contudo não se trata de um livro infantil, mas de um livro de ciências para toda a comunidade.

Recordo-me de, certa vez, ver o pajé Totó, um dos mais velhos entre os Maxakali, com um livro de fotografias dos animais, contando, cantando e ensinando aos mais novos. Ele levava o livro debaixo do braço como um objeto importante, dotado de imagens agenciadoras para suas atividades e rico para complementar suas falas.

Um aspecto extremamente interessante é a possibilidade de o livro ser lido tanto da direita para esquerda, quanto da esquerda para a direita. Fato este que também já foi proposto pelos Maxakali em outra publicação: *O livro de cantos rituais maxakali*.⁶⁹ Uma hipótese para esta constatação é a admiração que alguns Maxakali expressam em relação aos japoneses e suas expressões. Certa vez, no PIEI/MG – Programa de Implementação das Escolas Indígenas de Minas Gerais, uma professora perguntou que povo eles gostariam de estudar e eles responderam que seria o japonês. Mais do que uma simples semelhança com livros orientais, a professora Maria Inês de Almeida comenta essa escolha colocando-a numa relação com o próprio processo da floresta e a história. O livro estaria assim:

num movimento que nega a linearidade da história: da capa para diante, no sentido horário (da esquerda para a direita, na perspectiva Ocidental), se lê o processo de deterioração da floresta; e ao contrário, da direita para a esquerda (desde o Oriente), se lê o processo de recomposição, restauração ecológica da floresta.⁷⁰

Uma lista dos seres que estarão presentes em cada uma das regiões paisagísticas também é apresentada logo no começo do livro, ou no final, dependendo de onde se começa a leitura. As listas estão em ordem alfabética e em colunas, onde podemos ver os nomes em maxakali e suas traduções para o português.

⁶⁹ MAXAKALI. *Livro de cantos rituais maxakali*. SEE/MG/Brasília: FUNAI, 2004.

⁷⁰ ALMEIDA. Grafias do livro por vir: onde a floresta sempre vive e o pensamento selvagem floresce, p. 74.

Estes seres são em potencial *yãmîy*. Permeando todo o livro, está presente a concretude dos seres que formam o bioma da Mata Atlântica, como diria Oswald de Andrade, no Manifesto Antropofágico.⁷¹ Eles aparecem de acordo com o ambiente em que são localizados. Nota-se que em quase todas as paisagens, como a aldeia, os quintais, as roças e a mata grande, os seres vivos estão presentes, mas que, nos pastos, eles não aparecem.

⁷¹ Publicado em 1928, o Manifesto Antropofágico afirma que o “espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo.”

3° LIVRO

Una Hiwea: O livro vivo



Os Huni Kuĩ, historicamente conhecidos por Kaxinawá,⁷² são aproximadamente 12.000 pessoas e vivem na divisa do Brasil com o Peru,⁷³ região de floresta amazônica. No estado do Acre, eles estão distribuídos em doze terras indígenas, com um área aproximada de 653 mil hectares, nos rios Purus, Envira, Murú, Humaitá, Tarauacá, Jordão e Breu. Eles compartilham terras com os Ashaninka, Shanenawa, Madijá e povos “isolados”.

A língua falada por eles faz parte da família linguística Pano e é chamada de hãtxa kuĩ, o que poderia ser traduzido como “conversa verdadeira”⁷⁴ ou “língua verdadeira”. As línguas Pano são faladas desde o leste peruano até o oeste amazônico, passando também pelo noroeste da Bolívia. Além do hãtxa kuĩ, dos Huni Kuĩ, estão dentre elas a língua dos Katukina, Matis, Marubo, Matses, Poyanáwa, Yamináwa, Yawanáwa, Nukini, Korubo e dos Kaxarari.

Em sua história mais recente, os Huni Kuĩ, juntamente com estudiosos que vêm trabalhando junto a eles, como o antropólogo Txai Terri de Aquino,⁷⁵ dividem a história vivida por eles no último século em cinco tempos, da seguinte maneira: o tempo das malocas, o tempo das correrias, o tempo do cativo, o tempo da luta pela terra (tempo dos direitos) e, mais recentemente, o tempo da cultura. Para que possamos contextualizar os livros trabalhados neste capítulo, é importante fazer, mesmo que sucinta, uma descrição desses tempos.

O tempo das malocas é o tempo antes do contato, um tempo quando os Huni Kuĩ ainda viviam em suas terras tradicionais, pelo que nos conta Txai Terri de Aquino, principalmente na região do rio Envira, no Acre, além de partes da divisa com o Peru. O professor Norberto Sales Tenê Huni Kuĩ assim nos fala na cartilha *História indígena*, publicada pela CPI – Comissão Pró-Índio do Acre:

O tempo das malocas é o tempo antigo dos índios do Acre e do Sul do Amazonas.
Este é um tempo muito longo que vem desde o começo do mundo.
É o tempo das histórias de antigamente dos nossos mitos.
Tempo do nascimento do nosso povo indígena.
É o tempo da nossa cultura tradicional.
O tempo das malocas serve para contar a vida de cada povo indígena antes dos

⁷² Kaxinawá é um nome dado pelos não-indígenas. Kaxi quer dizer morcego e existe uma versão que diz este nome foi dado aos Huni Kuĩ como insulto.

⁷³ Os dados são retirados do site do ISA – Instituto Socioambiental.

⁷⁴ Joaquim Maná Huni Kuĩ sugeriu a possibilidade de a palavra *Hãtxa* ser traduzida como “conversa”.

⁷⁵ Txai Terri trabalha na região, e em especial com os Huni Kuĩ, desde 1975, pela FUNAI. É fundador da CPI – Comissão Pró-Índio do Acre e atualmente trabalha pelos direitos dos povos isolados.

cariús chegarem na nossa região para abrir os seringais.⁷⁶

Já o tempo das correrias é marcado pela chegada dos não indígenas nas terras que eram somente ocupadas por indígenas, no final do século XIX e início do século XX. O que se sabe é que essas pessoas vieram tanto do Peru como do Brasil, principalmente do nordeste brasileiro, para a extração da seringa utilizada na confecção da borracha, produto extremamente valorizado na época. Muitos índios em toda a região foram mortos por confrontos com os mateiros, que vinham não só para abrir estradas, mas para dominar as áreas de seringa. As doenças trazidas por esses exploradores também são responsáveis por epidemias que levaram muitos à morte. A ocupação de parte da Amazônia foi totalmente alterada:

Os Kaxinawá sofreram as mesmas correrias que os outros povos indígenas do Acre também sofreram. As correrias feitas pelos seringalistas e pelos caucheiros peruanos obrigaram os Kaxinawá a abandonar suas terras tradicionais e fugir para as cabeceiras de vários rios, como o Purus, Envira, Muní, Tarauacá, Jordão e Breu. Quando chegaram os nawá, os Kaxinawá se espalharam, por causa das correrias, da invasão das aldeias e das doenças.⁷⁷

Na medida em que alguns indígenas vão sendo “amansados”, outros mortos, e, de forma imposta, começam a trabalhar para os chamados patrões dos seringais, inicia-se o tempo do cativo. Um tipo de escravidão na qual o indígena só tinha a possibilidade de morar na terra em que pagasse “renda” para os patrões, através do látex extraído das seringueiras. O que acontecia na prática era que os patrões sempre conseguiam deixar os indígenas devendo, presos na relação econômica, territorial e simbólica do “barracão” seringalista. Conforme relato de Isaias Sales Ixã Huni Kuĩ e Edson Medeiros Ixã Huni Kuĩ:

O índio seringueiro era obrigado a pagar renda pelas estradas de seringa. Pagava até 35 quilos por ano de renda por cada estrada. O patrão proibia seu freguês de vender a borracha e de comprar a mercadoria em outro canto que não fosse no barracão. Se vendesse borracha para fora, o patrão desentigelava as estradas e mandava o freguês desocupar a colocação.

No seu barracão, o patrão vendia as mercadorias muito mais caras do que na cidade. O patrão pagava menos pelo quilo da borracha. E ainda enganava os índios no peso da balança. Os índios sempre saíam enganados pelo patrão, porque não sabiam ler e nem escrever. Assim viviam sempre endividados. Por causa desses débitos, não

⁷⁶ PROFESSORES INDÍGENAS DO ACRE. *História indígena*, p. 29.

⁷⁷ PROFESSORES INDÍGENAS DO ACRE. *História indígena*, p. 36.

podiam deixar o seringal para procurar um bom patrão.⁷⁸

Durante este tempo do cativo, um seringal chamado Fortaleza tem um papel essencial para a história dos Huni Kuĩ. Um senhor chamado “cabloco” Chico Curumin permaneceu no seringal com sua família. Com sua morte, seu filho Sueiro Sales Cerqueira é que passa a liderar o Fortaleza. Mesmo que mantendo o sistema de extração da seringa, ali se forma um verdadeiro foco de resistência, como assinala o antropólogo Marcelo Piedrafita Iglesias:

Através do barracão do Fortaleza, Sueiro permaneceu, por três décadas, atrelado a redes de aviamento atualizadas por sucessivos proprietários e arrendatários dos seringais do rio Jordão, bem como por comerciantes e regatões sediados na Vila Jordão, junto aos quais trocava mercadorias por borracha, couros, peles de fantasia, criações domésticas e gêneros agrícolas produzidos pelos seus parentes e fregueses Kaxinawá. A posse do Fortaleza, e depois do Sorocaba, foi importante para que as famílias Kaxinawá que ali moravam lograssem uma coesão que, diferente do que acontecia em outros seringais controlados por patrões brancos, em muito contribuiu para a manutenção, em uma situação histórica adversa, de importantes formas de sua organização social e cultural.⁷⁹

Já na década de 1970, fruto também de um avanço de movimentos sociais em todo país, os indígenas da região se organizaram. Também podemos destacar o trabalho da FUNAI – Fundação Nacional do Índio na identificação de terras, com apoio do Cimi – Conselho Indigenista Missionário e, mais tarde, da CPI – Comissão Pró-Índio do Acre. De fato, nesse período foram criadas mobilizações, que mais tarde, culminaram em associações, já no início da década de 90, como a ASKARJ – Associação dos Seringueiros Kaxinawá do Rio Jordão. Naquela época, os Huni Kuĩ, através de lideranças do povo, participaram ativamente dos mais diversos eventos políticos para reivindicar seus direitos à terra. Em 1977 é identificado o primeiro território pela FUNAI: a Terra Indígena Kaxinawá do Rio Jordão, demarcada em 1987 e homologada anos mais tarde, em 1991.

A partir da conquista do território, outros direitos passam a ser reivindicados pelos Huni Kuĩ, como a educação e a saúde. Como nos conta Francisco Huni Kuĩ, esses direitos se tornaram de extrema importância depois do tempo do cativo. Eles garantem e ampliam a luta pela terra, na medida em que possibilitam um maior diálogo

⁷⁸ PROFESSORES INDÍGENAS DO ACRE. *História indígena*, p. 39.

⁷⁹ IGLESIAS. Ocupando e comprando para construir o território: estratégias Kaxinawá para o reconhecimento e a regularização de novas terras indígenas no Município de Jordão, Estado do Acre, p. 3.

com o mundo não indígena, além de uma melhoria da qualidade de vida do povo, deteriorada com o violento contato:

No começo da nossa luta pelos direitos, a gente conseguiu organizar a nossa cooperativa. Assim, tiramos os carius das nossas terras. Depois, começamos a procurar a FUNAI, a CPI e o CIMI para tentar conseguir educação e saúde nas nossas aldeias. O seringalista escravizava muito os índios porque ninguém sabia ler e nem escrever. Para poder trabalhar na nossa cooperativa, os próprios índios tinham que tirar a contabilidade do movimento de mercadorias e de borracha. Por isso, os índios precisavam ter escolas nas aldeias.

Lutamos também para ter agentes de saúde indígenas treinados para tratar das principais doenças que atacavam nas aldeias. Antes de ter contato com os brancos, o nosso povo só conhecia nossas próprias doenças. Os próprios doutores da floresta tratavam essas doenças com remédios da mata. Nesse tempo não pertencia nenhuma doença do branco. Depois do contato e das correrias, vieram muitos tipos de doença: sarampo, tuberculose, coqueluche, pneumonia, gripe. Essas doenças mataram muita gente no começo e sempre continuaram maltratando os índios.⁸⁰

Tais lutas e reivindicações pelos direitos tendem a prosseguir constantemente por conta dos prejuízos vividos em relação a essas e muitas outras questões que os Huni Kuĩ ainda vivem. Porém, as conquistas trouxeram uma certa segurança para que eles pudessem voltar a realizar suas festas, seus cantos, rituais de iniciação, cerimônias; para que falassem sua língua livremente e vivessem os demais costumes que ficaram impossibilitados durante a repressão sofrida nos cativeiros. Com projetos notáveis, como os da CPI do Acre, alguns Huni Kuĩ começaram um grande movimento de pesquisa, registro e reinvenção de suas práticas culturais.

Várias jovens e lideranças iniciaram seus estudos com o projeto de educação da CPI, que depois passou a ter como trabalho principal a formação dos AAFIs, os agentes agroflorestais indígenas, incluindo o manejo e a gestão territorial e ambiental das suas próprias terras. Dentre os projetos desenvolvidos nas décadas de 1980 e 1990 pela CPI, destaco aqui o “Uma Experiência de Autoria”. Esse projeto, pioneiro no Brasil, promoveu uma rica formação intercultural com os povos indígenas e fomentou, a partir da pesquisa dos alunos indígenas das diversas etnias do Acre, a publicação de diversos materiais gráficos e audiovisuais realizados pelos próprios indígenas, como cartilhas, livros, documentários e os cadernos de pesquisa dos

⁸⁰ PROFESSORES INDÍGENAS DO ACRE, *História indígena*, p. 39.

estudantes. É a partir desse projeto que surgiram os livros *Shenipabu Miyui* e mais tarde o *Nixi Pae – Espírito da floresta*, entre outros.

Com a produção crescente, os Huni Kuĩ projetam-se não só para si mesmos, mas para a sociedade brasileira, de língua portuguesa, e para todos que possam ler o que eles dão a ver, como agentes agrofloretais, artistas, estudiosos. Enfim, como detentores de uma tradição que ficou reprimida e que se recria na medida em que se expande, incorporando técnicas e formas expressivas de grande circulação, mais comuns entre os não indígenas. É o que será nomeado de “tempo da cultura”, em que esse povo se coloca atualmente.

Uma experiência de autoria: o livro *Shenipabu Miyui*



O meu primeiro contato com os Huni Kuĩ se deu através do livro *Shenipabu Miyui*, no início do ano 2001, quando foi publicado pela editora da UFMG e indicado para o vestibular daquele ano. Naquele tempo, eu pouco conhecia das culturas indígenas no Brasil e minha aproximação se deu pelo fato de ter surgido uma polêmica em torno da indicação desse livro para a prova de seleção para o ingresso na universidade. Os professores de cursos pré-vestibulares reclamavam da dificuldade de fazer qualquer tipo de análise de um livro como aquele. Primeiro porque ele trazia uma língua indígena, segundo porque continha uma série de narrativas, mitos, que não faziam parte do sistema literário oficial ao qual os professores estavam acostumados, trazendo, portanto, dificuldades na produção de análises e questões para estudo.

Começo por este fato por entender que ele é emblemático para o estudo que aqui se desenvolve. O livro *Shenipabu Miyui* tem uma importância, desde então, muito grande na história da literatura indígena no Brasil. O livro foi produzido coletivamente por indígenas que participaram do Iº Curso de Formação de Monitores e Agentes de Saúde Indígenas em 1983, realizado pela Comissão Pró-Índio do Acre, a CPI, e só ficou pronto doze anos depois, em 1995, quando saiu sua primeira edição. Este processo aconteceu dentro do projeto chamado de “Uma Experiência de Autoria”, que foi uma forte referência para o trabalho que o Núcleo Literaterras veio a fazer anos depois. Hoje podemos dizer que uma das características da literatura indígena é a autoria coletiva dos livros, com projetos gráficos também criados pelos índios:

O fato de oito escritores terem participado da elaboração escrita dos textos leva-nos à constatação de que a escrita coletiva é o resultado de um processo de reflexão e discussão sobre a linguagem, em que critérios tais como a legibilidade, o leitor modelo, a densidade poética, são decididos em grupo e em bloco, na composição do texto escrito, de modo que os textos façam um conjunto estilístico, independentemente de quem tenha narrado ou escrito. Prevalece o estilo kaninawá (Huni Kuĩ), criado coletivamente. O sujeito, não sendo individual nesta experiência,

não apaga, porém, o potencial expressivo da escrita, trabalha-o em favor de deliberações conscientes do processo de criação.⁸¹

O processo de confecção do livro *Shenipabu Myui* começou com uma jovem liderança, Osair Sales Siã Kaxinawá, em uma viagem ao Peru, onde, munido de gravador, registrou histórias e cantos Huni Kuĩ. Entre transcrições, revisões, gravações de novas versões em solo brasileiro e a tradução para o português, mais de vinte professores foram envolvidos sua construção desse livro. Todo o trabalho em língua indígena foi coordenado pelo professor Joaquim Maná Huni Kuĩ,⁸² que teve vários professores bilíngues em sua equipe.

Experiência bastante rica, que apontou um caminho frutífero, e que ainda tem uma potência enorme a ser explorada. Como assinala Nietta Lindenberg Monte, na introdução do livro:

Tais processos de criação e autorias coletivas na construção e recepção de escrituras e literaturas indígenas são um sonoro recado para aqueles estudantes e estudiosos que imaginam serem os pesquisadores autorizados e exclusivos, em suas salas refrigeradas, para o registro e interpretação das escritas e das culturas das sociedades indígenas. *Shenipabu Miyui* é nestes casos uma boa oportunidade de reflexão, pois destaca, no cenário dos autores, as pouco mais de quatrocentas sociedades indígenas da América, que, por meio de seus falantes escritores bilíngues, se fazem ouvir e ler. Na conturbada entrada do século XXI, são eles os visíveis sujeitos de novas formas de pesquisas etnológicas, arte e literaturas, por meio também do domínio progressivo das línguas escritas.⁸³

Além das histórias, fotografias e dos desenhos, o livro conta ainda com um pequeno histórico da relação de contato dos Huni Kuĩ com não indígenas e a corrida para a exploração da borracha. Pela CPI, foram feitas duas impressões, ambas com a mesma ilustração de capa, num formato menor do que o realizado pela UFMG. O formato do livro, 29 cm x 21 cm, em sua segunda edição, pela Editora UFMG, nos remete a edições de livros artísticos, como os luxuosos livros de pintura, ou outras edições em grandes formatos.

As narrativas presentes no livro formam um pequeno mosaico dos mitos Huni Kuĩ. *Shenipabu Miyui* é composto por 12 narrativas: “Fumaça do Tabaco”, “História

⁸¹ ALMEIDA. *Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil*, p. 137.

⁸² Nome oficial: Joaquim Paulo de Lima Kaxinawá, hoje esse pesquisador é doutor em Linguística pelo IEL/UNB.

⁸³ KAXINAWÁ. *Shenipabu Miyui*, p. 21.

da Feiticeira Cega”, “História do Relâmpago e do Trovão”, “História da Arara Misteriosa”, “História do Cipó Leve”, “História do Japó”, “História da Origem dos Remédios da Mata”, “História de um Homem Sovina”, “Pré-História da Arara Encantada”, “O Sapo Encantado”, “História do Povo Kulina” e “O Segredo da Cobra”.

É interessante notar que as versões dos mitos, nesse livro, são escritas de maneira mais sintética e com algumas diferenças de outras que virão em publicações posteriores. Uma hipótese é que este livro também seja fruto de uma primeira experiência com a escrita alfabética pelos Huni Kuĩ, tanto em hãtxa kuĩ como em português, e que o intuito era dar ao conhecimento dos leitores variadas histórias. Tempos depois, soube de Joaquim Maná Huni Kuĩ, um dos autores do livro, que ele gostaria de ir aumentando, como ele mesmo disse, cada vez mais as narrativas ali presentes. Ele explicou que, na época, o que foi escrito era fruto das transcrições de gravações que eles tinham de uma primeira pesquisa com os mais velhos. E que hoje em dia ele conhece melhor cada uma delas, além de saber de pessoas mais velhas que poderiam contribuir. Como é o caso de algumas narrativas que foram republicadas em novos livros.

Na medida em que os Huni Kuĩ foram se aprofundando em seus projetos de pesquisas, certos mitos, relevantes para determinado projeto, foram também sendo desenvolvidos com mais detalhes. Um exemplo é a “História da Origem dos Remédios da Mata”, que reapareceria, de maneira ampliada, no *Livro vivo*, de que trataremos a seguir. Poderíamos dizer que o livro *Shenipabu Myiui* é uma primeira apresentação, passando por temas diversos da cosmogonia e do hãtxa kuĩ, tanto para os próprios Huni Kuĩ, quanto para os não indígenas. A formação, na língua portuguesa, de uma literatura menor, como diria Gilles Deleuze, capaz de produzir uma desterritorialização no seio da própria literatura em língua portuguesa. Uma textualidade que inicia sua impressão, forçosamente criando um ato político:

A literatura menor é totalmente diferente: seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. O caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele.⁸⁴

⁸⁴ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: Por uma literatura menor, p. 26.

O livro *Shenipabu Myiui* apresenta um caso individual não territorializado. A partir daí talvez possamos entender a dificuldade dos professores e a resistência à leitura que um livro como este proporcionou. A potência de uma literatura menor que fez com que os professores de cursinhos preparatórios para o vestibular daquele ano ficassem indignados, por não saberem o que perguntar sobre aquele texto. “O livro não é uma imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo.”⁸⁵ Ele não estaria sempre pronto para estar categorizado, disponível às perguntas e respostas que já sabemos. Lembremos que os mitos são o que são pelo que guardam de mistério.

Nesse processo de escrita e confecção de livros, os Huni Kuĩ se introduzem na vida literária, alargando um espaço: o da língua e das literaturas brasileiras e em língua portuguesa. Não como objeto de escrita de outros, mas com uma escrita própria, deformam os parâmetros canônicos:

[...] os povos indígenas iniciam uma retomada do diálogo com a Europa. Através da criação e da circulação de novas formas, eles entram no circuito literário, e se envolvem na problemática da escrita e da publicação. Diversos entre si e da chamada literatura ocidental moderna, os textos indígenas despolarizam, até quase a dissolução, os parâmetros canônicos, deixando a descoberto a teoria literária baseada na tradição escrita. Voltamos a um estágio de pré-história, de ignorância sobre a história: a memória surge do vago.⁸⁶

Desse modo, poderíamos compreender um dos sentidos de cura que esta textualidade Huni Kuĩ produz ao se dar a ler, com a qual trabalharemos nos próximos capítulos. Ela agencia a multiplicidade, desconstrói sem parar o delírio que possa se estabelecer como poder dominante:

A literatura é delírio e, a esse título, seu destino se decide entre dois pólos do delírio. O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura.⁸⁷

⁸⁵ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs I: Capitalismo e esquizofrenia*, p. 28.

⁸⁶ ALMEIDA. *Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil*, p. 19.

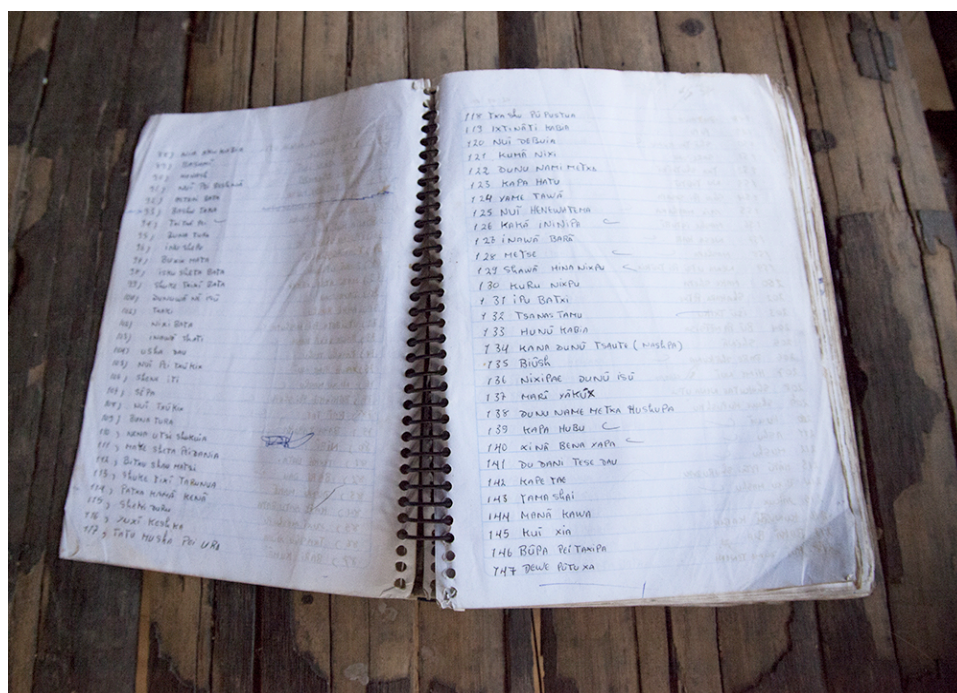
⁸⁷ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 15.

A oficina d'O livro vivo

Já são muitos os livros publicados pelos Huni Kuĩ, desde a experiência iniciada na CPI do Acre, com o projeto “Uma experiência de autoria indígena dos índios do Acre”. Os Huni Kuĩ se lançaram, cada professor/formador/educador/agente agroflorestal, por sua própria conta e desejo, em outras várias experiências literárias, no Brasil e no mundo. Mas uma em especial foi muito importante para estabelecermos a relação da literatura com a medicina, experiência que já tinha sido vivida pelo Núcleo Literaterras no livro *Curar dos Maxakali* e que se intensificou com o *Livro vivo*.

Essa vivência começa com a iniciativa do pajé Agostinho Manduka Mateus Ika Muru, que já fazia seus cadernos de pesquisas e relatos sobre cura. Ao visitar a aldeia Altamira, na Terra Indígena Kaxinawá Seringal Independência, nas margens do rio Tarauacá, em fins de 2014, pude conhecer os cadernos do pajé Osmar Rodrigues.

Figura 7 – Caderno do Pajé Osmar Rodrigues, aldeia Altamira



Fonte: foto feita pelo autor

Nesses cadernos, Osmar, junto com um agente de saúde, anota os atendimentos aos doentes da região e registra tudo: como o doente chegou, que sinais

ele apresentava, qual erva foi usada para o tratamento. Com essa mesma prática, Agostinho Manduca Mateus Ika Muru iniciou seu projeto do *Livro vivo*. Como ele mesmo nos conta, na abertura do livro:

Por que eu tive essa experiência de escrever este livro? Estou com 66 anos de idade e venho estudando desde anos atrás, pesquisando as ervas, ouvindo as histórias tradicionais, que são o documento de nossa identidade, nossa biodiversidade. O povo ia perdendo tudo. Para não acabar com esses conhecimentos, eu me preocupei em escrever este livro e documentar o nosso conhecimento da origem da história de nosso povo.⁸⁸

A professora Maria Inês de Almeida conta que, quando foi convidada por Agostinho Manduca Mateus Ika Muru para ir à aldeia São Joaquim fazer uma oficina de edição para comporem o livro, ela se surpreendeu. Junto aos cadernos de pesquisa, o pajé apresentou uma paisagem, um parque de plantas medicinais, que ele e os demais cuidadores da aldeia mantinham, onde catalogaram mais de 300 plantas importantes para o povo Huni Kuĩ. O *Livro vivo* estava ali, plantado na terra. Mas o *Livro vivo* não estava só ali na aldeia de Agostinho, ele se espalhava por diversas outras aldeias, em qualquer dos jardins naturais e cultivados pelos Huni Kuĩ com a orientação dos agentes agrofloretais formados pela Comissão Pró-Índio do Acre. Além de roçados de frutas e leguminosas, pesquisam com os velhos e plantam também suas ervas medicinais.

O desafio do Núcleo de Pesquisas Literaterras e da Associação Filmes de Quintal,⁸⁹, juntos com os Huni Kuĩ, foi, portanto, editar um livro e um filme que contassem sobre uma ciência, um sistema cosmológico sustentável, um processo vivo, como nos diz Agostinho:

Por que *Livro vivo*? Porque a natureza está viva, as ervas que se transformaram estão vivas e os pesquisadores estão vivos, e os autores deste, que tiveram a experiência de fazer esta documentação. Enquanto eu tiver a minha vida, estarei aqui presente. E, além disso, estamos fazendo o filme, para apresentação não só da história escrita, mas também da imagem, para ver. E tem os parques: tem essa quantidade de famílias de plantas, que são essas 352 espécies no parque que eu criei. Então o Livro Vivo é também o parque onde mora nosso povo ancestral, que são as famílias de ervas que se transformaram.⁹⁰

⁸⁸ MATEUS. *Una Hiwea: O livro vivo*, p. 6.

⁸⁹ A Associação Filmes de Quintal é um coletivo que trabalha com a formação, divulgação, realização em cinema e desenvolvimento de pesquisas. A associação foi parceira do Núcleo Literaterras no projeto. Seus integrantes realizaram a oficina que gerou o filme *Shuku Shukuwe*, encartado no livro.

⁹⁰ MATEUS. *Una Hiwea: O livro vivo*, p. 7.

Convidado a mostrar suas experiências de pesquisa aos alunos do Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas da UFMG em 2011, Agostinho apresentou o filme *Já me transformei em imagem*, do cineasta Huni Kuĩ Zezinho Yube.

Como conta a professora Maria Inês de Almeida, coordenadora editorial do *Livro vivo* (2012), Agostinho há muitos anos já falava de um “livro vivo”, inclusive apresentando o projeto para outras pessoas e instituições.⁹¹ Dessa vez, as equipes do Literaterras e da Filmes de Quintal se reuniram para pensarem juntas um projeto para o IPHAN que viabilizasse a realização do projeto. A associação Filmes de Quintal apoiaria a realização de um filme e o Núcleo Literaterras a edição do livro. Em entrevista feita com a professora Maria Inês de Almeida, coordenadora do Literaterras, ela nos conta da importância que percebeu neste projeto:

Eu não tive a menor dúvida que eu tinha que entrar neste projeto de cabeça, primeiro porque já tinha a experiência do livro *Curar* dos Maxakali, que me apontava nesta direção, e que a psicanálise também já apontava, no meu processo analítico, nos textos teóricos que eu lia, nas conversas com a Lúcia Castelo Branco, nos seminários que eu participava. Tudo me levava a pensar que a literatura... o livro *Crítica e clínica* do Deleuze... tudo me levava a pensar que a literatura era o que a gente poderia pensar como cura. A literatura era a cura da terra. Como a gente estava no projeto, envolvido no projeto “Cura da Terra Maxakali”, que era um projeto de reflorestamento...

Então já tinha esta pista, de que a restauração, o projeto “Cura da Terra Maxakali”, que tinha como objetivo a restauração ecológica das aldeias, do território Maxakali e com todo esse contexto de estudo e pesquisa, eu já estava pensando, querendo pensar nesta direção da literatura como cura, a literatura e a cura, nessa aliança muito grande. Na verdade, a cura é a literatura, ou a cura da terra, que os Maxakali pensam, é possível na literatura, então a literatura não é pouca coisa. Não é só isso que a gente pensa.⁹²

É importante frisarmos que o projeto “Cura da Terra”, citado acima, começa a partir de uma conversa entres lideranças Yawanawá e Ashaninka com os Maxakali e, em seguida, de uma ida dos Maxakali ao Acre para encontrar com os Yawanawá, que também são povos do tronco linguístico Pano. Assim como os Huni Kuĩ, eles têm a CPI – Comissão Pró-Índio do Acre como instituição apoiadora na formação dos professores e escritores, e de seus agentes agroflorestais. Além disso, os Yawanawá,

⁹¹ A partir de suas pesquisas, Agostinho desenvolveu outro livro chamado *Una isi Kayawa: Livro da Cura*. O livro trata das plantas e suas relações com as práticas medicinais do povo Huni Kuĩ, o projeto é realização do Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro e Dantes Editora.

⁹² Entrevista concedida para esta pesquisa no dia 17 de março de 2016.

assim como os parentes Huni Kuĩ, também trabalham com as plantas medicinais, o huni (ayahuasca), a floresta e a jiboia.

Para a professora de literatura brasileira Maria Inês de Almeida, o nome *Livro vivo* já era um grande acontecimento. O que ela elabora em consonância com o trabalho de Maria Gabriela Llansol, é que não se trata só de um registro do mito e da medicina huni kuĩ, mas uma atualização da própria noção de livro, da capacidade mesma de o livro ser um agenciador. A escolha de se fazer um livro, tecnologia que não pertence tradicionalmente aos indígenas, não é em vão. De alguma maneira Agostinho sabia do poder de atuação do livro, um livro vivo, que Maria Inês percebe como uma vivência mitológica do livro:

Isto foi a base daquele trabalho, por isso estou falando disso. O mito não era mito. Porque a gente sempre pensa mito, como história de antigamente, aquela coisa, uma... como se fosse assim, uma explicação da origem, uma história de antigamente, uma coisa que está na ordem intelectual, na ordem narrativa, na ordem simbólica, metafórica sobretudo, a gente pensa por aí...

Só que aí eu entendi naquela hora, uma coisa que me...que o Lévi Strauss talvez já aponte nas mitológicas, e que a Llansol sabe, que o mito não é dessa ordem... a gente chama de mito, mas a coisa é efetiva. O que a gente chama de mito, pode até ser transformado numa narrativa, mas ele tem uma vida. Quer dizer, o mito, esta narrativa, para ela ser chamada de mito, ela tem que estar atualizada constantemente. O mito é vivo. O mito é agora. Por que se não for não é mito. O que a gente chama de mito no passado não é mito, não vale, entende?

Então, vamos chamar de lenda, qualquer coisa. Porque o mito, o mito mesmo, ele é vivo, por que ele é atualizado constantemente. Quando o Agostinho falou *Livro vivo*, eu falei: estou diante do mito do livro, entende? Que o Guimarães Rosa, o Mallarmé, todos estes esotéricos, os místicos, Llansol, estes escritores míticos ou místicos, no caso místico mesmo, que criaram o mito do livro ou reatualizaram o mito do livro. Como eles atualizaram o mito do livro? Por que eles sacaram que o livro era uma coisa atuante, vitalmente. Quando o Guimarães coloca aqueles símbolos todos, e que fala supersticioso, ele enche os livros de símbolos, esotéricos, igual aos livros mágicos da idade média. (...)

O *Livro Vivo* é uma atualização do mito, quer dizer, de repente as plantas, algum dia os Huni Kuĩ se transformaram em plantas. Essas plantas vivem perto dos Huni Kuĩ atuais para tratar deles, elas são as medicinas deles. Quando elas vêm pro livro, o nome delas, com suas famílias, etc., através da palavra, quando elas se transformam em escrita, elas estão ressuscitando em forma humana. Elas que lá são... têm a humanidade delas, perspectivismo, elas como plantinha no mato é gente... pessoinha também... do ponto de vista do perspectivismo, quando elas vem pra cá, xamanisticamente passam pro livro ou mudam de dimensão e vêm para dimensão humana, fazem parte do mundo nosso, elas metonimicamente são parte nossas, palavras no caso Huni Kuĩ, quando elas se transformam em linguagem Hãtxa Kuĩ, não é só o nome delas que está transformando, mas é ela de novo porque, quando a pessoa lê ou vê o desenho daquela planta, figurada ali, aquilo é uma alteração xamânica.⁹³

⁹³ Entrevista concedida para esta pesquisa no dia 17 de março de 2016.

As oficinas se deram na aldeia São Joaquim, que fica no baixo rio Jordão, no Acre, em julho de 2011, durante quinze dias. Um pesquisador de plantas medicinais, agente de saúde ou agente agroflorestal, de cada uma das 32 aldeias Huni Kuĩ do rio Jordão, foi chamado para participar das oficinas de realização do livro e do filme. As turmas foram divididas de acordo com a vontade de cada um por trabalhar no livro ou no filme. Agostinho e Tadeu, seu filho, organizaram a logística do encontro, cronograma, horário, local das oficinas. No primeiro dia todos foram recebidos com uma solenidade huni kuĩ. Discursos de abertura, rapé, shuru, alegria, comida. Maria Inês conta que, no primeiro dia, na oficina do livro, os participantes lhe trouxeram seus cadernos de pesquisa. Dua Busê, ou Manoel Vandique Kaxinawá, vindo da aldeia Coração da Floresta, respeitado pajé e mestre de vários dos que estavam ali presentes, também trouxe suas anotações sobre as doenças e suas práticas de cura, em folhas soltas de papel escritas em hãtxa kuĩ. Percebendo a oportunidade que Dua Busê pudesse ensinar mais aos presentes para que completassem suas informações, Maria Inês sugeriu que antes de pensarem a edição propriamente dita dos cadernos, eles acrescentassem estas informações de Dua Busê. Foi a sua forma de elaboração, o método de Dua Busê, que acabou dando o rumo para o livro. Maria Inês explica um pouco essa orientação:

O próprio Dua Busê tinha trazido um calhamaço de coisa escrita, folha de papel, folha ofício, trouxe tudo escrito, ele tinha preparado a oficina lembrando os conhecimentos deles. Ele já tinha sistematizado como foi o sistema dele. Ele pensou nas doenças, ele já tinha classificado as doenças, porque cada grupo de doença é ligada a um determinado animal. Então ele não tinha organizado o conhecimento a partir das plantas, ele tinha organizado a partir das doenças. A gente seguiu isso, como ele que era o conhecedor das plantas. As doenças da anta, aí o nome de todas as doenças. Já tinha isso. O que falta? Faltam quais as plantas que curam essas doenças e como curam. E ele começou a ditar isso. Ele ditava. Todos ali sentadinhos escrevendo e ele ditando. Então nós passamos quase os 15 dias, os 15 dias praticamente ele ditando e eles escrevendo.⁹⁴

Ao final desse processo, os cadernos mais ricos foram escolhidos para compor o livro. As conversas sobre o formato, projeto gráfico e organização do livro se davam no dia a dia da oficina. Uma parte do grupo ficava por conta de escrever o material para o livro, que Dua Busê desenvolvia oralmente, relacionando as doenças a seus

⁹⁴ Entrevista concedida para esta pesquisa no dia 17 de março de 2016.

respectivos animais. A outra parte se concentrava no desenho dos animais e plantas mencionados, sob a orientação da artista plástica Sophia Phillipe.

No fim da primeira noite, os Huni Kuĩ propuseram que todos os participantes tomassem ayahuasca, ou *nixi pae* em hãtxa kuĩ, para mirarem o futuro livro. Miração é uma palavra utilizada para as experiências com o chá, as visões enteógenas.⁹⁵ No dia seguinte, os participantes da oficina perguntaram a Maria Inês o que ela havia mirado. Ela então contou que viu o terreiro todo cheio de flores, e que saíam também cachos de *Kene*. Os Huni Kuĩ então mostraram para ela um cipó, chamado cipó Arara, que estava florido e Maria Inês pode confirmar que se tratava das mesmas flores com as quais ela mirou. Diante dessa vivência, compreendeu que cada caderno deveria ser tratado como um jardim. Mais uma vez, a partir de uma expressão de Maria Gabriela Llansol em relação à escrita: “Este é o jardim que o pensamento permite”, mas também porque cada um dos cadernos se relacionava com um parque de plantas medicinais, Maria Inês propôs chamar cada um destes cadernos, ao invés de capítulos, de jardins. O que os Huni Kuĩ logo aceitaram. Portanto, o livro é dividido em jardins: “Jardim de Dua Busẽ”, “Jardim de Ikã Muru”, “Jardim de Ibã Dua Bake” e “Jardim de Nixiwaka”.

Além dos jardins, ainda faz parte da composição do livro uma grande narrativa chamada “Huã Karu”, que amarra mitologicamente, junto com o filme, todo o conhecimento que está sendo trazido para o livro. No final do livro, ainda temos algumas autobiografias que os próprios participantes fizeram para contarem um pouco de como suas histórias com as práticas de saúde se deram.

⁹⁵ Miração deriva de “mirar” no sentido de ver. É um estado visionário atingido quando se bebe o chá da *ayahuasca*. Atualmente o termo tem sido usado em vez de “alucinógeno”, um esforço de desvinculação do conceito de droga, que danifica o organismo, em favor do de *estado visionário*. O filósofo Gilles Deleuze usa o termo “delírio” no sentido que afirmamos aqui, de *devir*.

Aspectos gráficos do *Livro vivo*

Para pensarmos, então, a experiência do *Livro vivo*, gostaria de introduzir aqui um pouco do pensamento sobre o livro como projeto gráfico, trabalhado por Maria Inês de Almeida em sua tese de doutorado e desenvolvido na prática com os povos indígenas, através das publicações do Núcleo Literaterras.

Uma das características do livro indígena, que o diferenciaria do livro não indígena, seria como se entende o próprio projeto gráfico. O livro como objeto das múltiplas grafias do mundo indígena em diálogo com a tradição oral e o contexto da aldeia. Um estado de livro que lembre a árvore de que foi feito o papel, da sua possibilidade de ser visto como parte da floresta viva:

Podemos sobrepor, ao conceito de livro, o de projeto gráfico, considerando este termo na sua literalidade, livrando-o do peso vocabular técnico: o livro, como projeto e grafias, pode ser desculturalizado, retornando ao seu estado de coisa, para ser recolocado na cultura indígena.⁹⁶

Derrida, no livro *Gramatologia*, identifica uma arquiescritura, um vir a ser do signo, um rastro. Uma maneira de entender a escrita que articula o que Lévi-Strauss chamou de “certa densidade de humanidade seja incorporada ao real” com a escrita do mito:

O rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem afirmar, mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido em geral. O rastro é a diferença que abre o aparecer e a significação. Articulando o vivo sobre o não vivo em geral, origem de toda repetição, origem da idealidade, ele não é mais ideal que real, não mais inteligível que sensível, não mais uma significação transparente que uma energia opaca e nenhum conceito da metafísica pode descrevê-lo.⁹⁷

Este rastro, sim, os diversos povos sempre utilizaram, desde a construção de uma genealogia, até as várias grafias: a coreografia, a iconografia e até, mais recentemente, o cinema. Os diversos sinais gráficos, como, por exemplo, os Kene para os Huni Kuĩ, estão, e sempre estiveram, escrevendo no sentido que Lacan

⁹⁶ ALMEIDA. *Ensaios sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil*, p. 199.

⁹⁷ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 80.

designa como o traço unário de um povo, o que se repete, é sabido e faz as marcas da etnia:

O saber está é em certo nível, dominado, articulado por necessidades puramente formais, necessidades da escrita, o que culmina em nossos dias em um certo tipo de lógica. Ora, esse saber, ao qual podemos dar o suporte de uma experiência que é a da lógica moderna, que é em si, e sobretudo, manejo da escrita, esse tipo de saber, é ele mesmo que está em jogo quando se trata de medir na clínica analítica a incidência da repetição. Em outros termos, o saber que nos parece mais depurado, embora esteja claro que de modo algum poderíamos extraí-lo do empirismo por depuração, é esse mesmo saber que está, desde a origem, presente.

Esse saber mostra aqui sua raiz porquanto na repetição, e sob a forma do traço unário, para começar, ele vem a ser o meio do gozo – do gozo precisamente na medida em que ultrapassa os limites impostos, sob o termo prazer, às tensões usuais da vida.⁹⁸

Toda a pintura corporal, a tecelagem e os diversos suportes onde os grafismos podem se apresentar estão constantemente escrevendo de uma maneira não alfabética. Assim, o livro indígena deveria traduzir a paisagem com a qual eles convivem. Não para representá-los, mas para dar vida ao traço. O livro, como formularam os poetas concretistas, suporte de toda uma produção *verbivocovisual*, ou, como diria Maria Inês de Almeida em *Desocidentada: terriverbivocovisual*. Que contemple as mais diversas linguagens, que traga o próprio corpo da comunidade para dançar e cantar em suas páginas como quis Mallarmé em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras, e como aqui não se trata, maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos antes, de subdivisões prismáticas da Idéia, o instante de aparecerem e que dura o seu concurso, nalguma cenografia espiritual exata, é em sítios variáveis, perto ou longe do fio condutor latente, em razão da verossimilhança, que se impõe o texto. Vantagem, se me é lícito dizer, literária, dessa distância copiada que mentalmente separa grupos de palavras ou palavras entre si, afigura-se o acelerar por vezes e o delongar também do movimento, escandindo-o, intimando-o mesmo segundo uma visão simultânea da Página: esta agora servindo de unidade como alhures o Verso ou linha perfeita.⁹⁹

O projeto gráfico assim deve fazer parte do ritual ou ser um agenciador de jardim, como no caso d'O *livro vivo*. Conseguir trazer a paisagem da aldeia em suas cores, formas e gestos.

⁹⁸ LACAN. *O seminário, livro 17: O avesso da psicanálise*, p. 49.

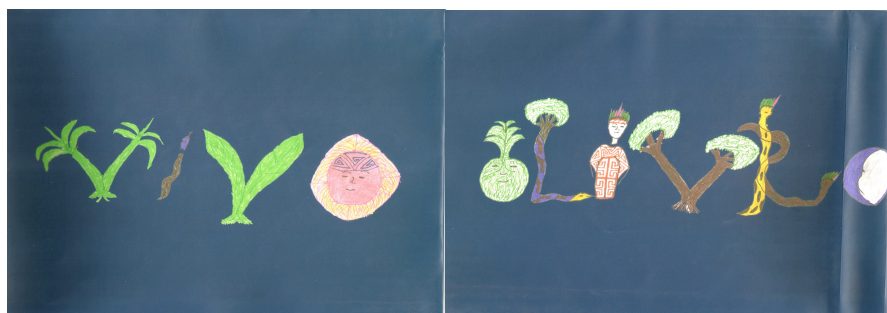
⁹⁹ MALLARMÉ. Um lance de dados não abolirá o acaso, p. 151.

É com essa compreensão que as reuniões editoriais se tornaram oficina de escrita, de desenho e de cinema. Não estive presente na oficina específica do *Livro vivo*, mas conheço de perto o trabalho-pensamento de Maria Inês, visto que há dez integro o Núcleo Literaterras.

Ao mesmo tempo em que alguns indígenas iam escrevendo ou gravando um mito para depois ser transcrito, os outros produziam desenhos. Esta sempre foi a prática. Mais uma vez reitero, é visível o valor e a confiança que todos os escritores indígenas, com os quais trabalhamos, depositam na capacidade dos desenhos de contar as histórias. Muitas vezes os livros se parecem com histórias em quadrinhos ou *storyboards*, roteiros de cinema. As palavras e os desenhos sempre estão em diálogo nas páginas do livro indígena.

E não foi diferente com *O livro vivo*. Desde a capa até a divisão em jardins, tudo é extremamente visual. A quantidade de imagens remetem a um catálogo, algo como um livro de botânica ou de zoologia. A fonte da capa foi criada por eles e incorpora iconicamente as plantas, a cobra, o homem, o sol e os próprios grafismos huni kuĩ:

Figura 8 – Capa d’*O livro vivo*



Fonte: Livro Vivo¹⁰⁰

Maria Inês de Almeida conta que no dia que criaram a capa, ela havia dado uma pequena aula sobre a relação entre a letra e a terra. Relação fundamental para o núcleo de pesquisas do qual fazemos parte, não por acaso nomeado Literaterras. A partir do célebre texto de Jacques Lacan *Lituraterra*, onde ele elabora o conceito de Letra, o que “delinearé um litoral entre o Simbólico e o Real”,¹⁰¹ Lucia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão escrevem em seu livro *Literaterras: as bordas do corpo literário*:

¹⁰⁰ MATEUS. *Una Hiwea: O livro vivo*, capa.

¹⁰¹ CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*: Llansol, a letra, Lacan, p. 39.

Literaterras – as terras do literário e sua cartografia, litorais, bordas, territórios do imaginário. São esses os mapas que se querem delinear, com seus sulcos, regiões do já sabido, nomeadas, tradicionais e, mais ainda, as estranhas margens, onde emergem letras outras, com novo bordado, de viés. (...) Literatura, literaterra, lituraterra – a terra sulcada, rasurada, manchada. A letra que rasura e macula o corpo nunca tão branco do literário. As bordas, as margens e o além das margens desse outro litoral. A suspeita de que “passadas as bordas, não há limites”, mas a certeza de que não são os limites que nos falam do ilimitado, de que é a linguagem que nos fala de seu além, ou de seu aquém.¹⁰²

Outro aspecto visual que merece destaque é a contracapa, que recebeu uma imagem da textura da casca da Samaúma, árvore emblemática da floresta amazônica por seu tamanho descomunal e por ser a “morada dos espíritos” para os Kaxinawá, em baixo da qual se faziam as oficinas de escrita do *Livro vivo*, extremamente dotada de significados, já que o mito do *Shuku Shukuwe* contado no filme trata da vida e da morte associando-as à troca da casca.

Figura 9 – Contracapa d’O livro vivo



Fonte: Livro Vivo¹⁰³

Além do desenho, o projeto do livro se enriqueceu bastante ao abarcar também o mencionado filme editado com os Huni Kuĩ pela ONG Filmes de Quintal. A ideia é que ambos, o texto escrito e o cinematográfico, se traduzam e se complementem, ampliando as possibilidades de leitura e a força de transmissão dos mitos.

¹⁰² CASTELLO BRANCO; BRANDÃO. *Literaterras*: as bordas do corpo literário, p. 15.

¹⁰³ MATEUS. *Una Hiwea: O livro vivo*, contracapa.

Em que gênero os livros se enquadram?

Se nos perguntarmos qual o gênero textual do *Livro vivo*, do livro *Maxakali conta sobre a floresta* e do *Curar*, teríamos, antes de tudo, uma questão bastante interessante e transdisciplinar, tanto quanto os conhecimentos contidos nos livros. Eles poderiam ser considerados livros de medicina, por conta das relações de doenças e plantas, mas neles também constam narrativas míticas e cantos.

No *Livro vivo*, além disso, há os relatos das pessoas em forma de diários, com experiências de cada um dos participantes do trabalho com o livro, além de autobiografias dos participantes. Tudo potencializado com o projeto gráfico, dialogando com um filme que o acompanha. Claro, estamos diante da questão do que seria o literário, como nos diria Derrida:

[...] não há nenhum texto que seja literário em si. A literariedade não é uma essência, uma propriedade intrínseca do texto. É o correlato de uma relação intencional com o texto, relação esta que integra em si, como um componente ou uma camada intencional, a consciência mais ou menos implícita de regras convencionais ou institucionais – sociais, em todo caso.¹⁰⁴

Talvez esteja aí uma das grandes questões colocadas pelo saber indígena, na medida em que se transmite pelo livro toda uma visão transdisciplinar de mundo. Como se dá a recepção desses livros? Pela minha própria experiência, vejo que eles são recebidos de formas extremamente diferentes por cada um que os lê. São livros que dificilmente podem ser enquadrados nos gêneros tradicionais, ou em apenas um deles, que conhecemos no Ocidente, tais como os literários (o romance, a ficção, os livros de contos, de poesia e os textos teatrais), os históricos e informativos (como livros de história, os jornalísticos, biográficos e geográficos, assim como os atlas e as enciclopédias) e os científicos e filosóficos (como os artigos, teses, livros científicos e tratados).

Como vimos acima, mesmo os processos de escrita desses livros são singulares e têm a participação de profissionais das mais diversas áreas. A

¹⁰⁴ DERRIDA. *Essa estranha instituição chamada literatura*, p. 13.

transdisciplinaridade tão falada nas universidades é concretizada nesses livros de forma interessante e deveria ser mais utilizada por estas como experiências importantes de produção de conhecimento. Claro que isso está intimamente relacionado ao fato de os indígenas não terem o saber separado em áreas do conhecimento, como se faz nas universidades, ciências ou escolas de modo geral, na época moderna.

É nesse sentido que o núcleo de pesquisas Literaterras, sediado na Faculdade de Letras da UFMG, se entende como um núcleo transdisciplinar e com um método próprio, que tem nos materiais produzidos – livro, filme e disco – uma convergência das pesquisas realizadas. Assim como nos explica a professora Cinara Araújo, pesquisadora do núcleo, poderíamos colocar como eixos do ensino no núcleo não os tipos textuais conhecidos, mas uma outra perspectiva do trabalho com a palavra:

A formação intercultural proposta pelo Literaterras atravessa o *corpus* da literatura (da arte) em dois sentidos: a prática linguística da tradução nunca está separada da prática estética (perto do que Antônio Risério denomina convergência do poético – no sentido que vai desde a criação de poemas até a leitura semiótica das coisas do mundo); e o campo da literatura pode abarcar, com o rigor necessário, as diferenças e as singularidades, sem reafirmar o jogo de forças inscrito na nossa cultura. Claro que, para isso, temos que conceber novo espaço também para a literatura, para a grafia, para a sonoridade, para a letra, para a textura das coisas, uma dobra para compor um campo literário mais amplo. A textualidade Llansol afirma este campo, não somente porque não repete a história, mas, sobretudo, porque não faz ficção do que nos resta. As práticas coletivas de escrita, edição e tradução dão à “convergência do poético” outro caminho.¹⁰⁵

Assim, que acredito que o Literaterras concorda com o que nos diz Roland Barthes em seu livro *Aula* quando afirma que “se, por não sei que excesso do socialismo ou barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário.”¹⁰⁶ Por isso, são necessárias as discussões sobre em que gêneros se enquadram esses livros, já que nossas escolas trabalham com eles, não para estagná-los em compartimentos, mas para colocarmos em questão os sistemas de nossas escolas e academias. Tal qual nos diz Barthes da literatura que “faz girar os

¹⁰⁵ ARAÚJO. *Cura da Terra*: letra, hâmnôgnôy e o litoral do mundo, p. 83.

¹⁰⁶ BARTHES. *Aula*, p.18.

saberes, não fixa, não fetichiza,¹⁰⁷ podemos pensar os gêneros e os tipos textuais como dinâmicos na medida que todo o trabalho de escrita do grupo, na sentido da tradução, é dinâmico.

De toda forma, essa produção dos livros indígenas é algo inovador em relação aos gêneros, pois, como antropófagos, o que eles estão fazendo é digerir técnicas e formas textuais consagradas, criando gêneros híbridos ou flutuantes. Podemos nos lembrar aqui das reflexões de Haroldo de Campos em seu texto “Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana”, que coloca o *Guesa* de Sousândrade, livro que incorpora uma lenda pan-americana, como um destruidor de gêneros. Em relação ao episódio do Inferno, um dos Cantos do *Guesa*, Haroldo afirma que se trata de uma espécie de teatro sintético: “Feito por um processo de montagem de eventos, com notícias extraídas de periódicos da época, fragmentos históricos e mitológicos, num estilo descontínuo, pontilhados de palavras e frases polilíngues.”¹⁰⁸

A essas colocações de Haroldo de Campos, acrescentemos as de Maria Gabriela Llanos sobre o romance, de como ela recria o gênero a ponto de ele se tornar outro. A escritora diz que escreve “para que o romance não morra”, mesmo que este tenha se transformar continuamente pela escrita. É a escrita que conduz a forma como se dará a textualidade. Ao comentar a proposta de Llanos, escrevendo com ela, Lucia Castelo Branco assinala:

O romance, então, definitivamente exilado do campo da Literatura, pode talvez, no sistema teórico fundado pelo texto de Llanos, ser abrigado por um outro campo: o da escritura, ou, como a autora define, o da textualidade.

E aí, nesse lugar em que as noções do literário e do romanesco se expandem a ponto de virem a tangenciar os domínios da escrita – a “margem da língua”, como quer Llanos – é preciso que se comece a admitir uma certa expansão do conceito de Literatura em direção à escrita, ou, mais propriamente, ao que Barthes denominou de escritura.

Nesses domínios, pode-se pensar no desejo da escrita em sua dupla via: trata-se não só do desejo do escritor pela escrita, mas do desejo da própria escrita, que é então percebida em sua natureza de ser autônomo daquele que julga possuí-la, o escritor.¹⁰⁹

Possibilidade de pensarmos para além dos gêneros constituídos, o texto de Llanos nos permite antes a experiência de escrita que se a dá ler. De certa forma, é

¹⁰⁷ BARTHES. *Aula*, p. 18.

¹⁰⁸ CAMPOS. Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana, p. 289.

¹⁰⁹ Disponível em: <http://www.tanto.com.br/luciacastelobranco.htm>. Acesso em: 30 mar. 2017.

olhar com os olhos livres como nos diz Oswald, ou, de acordo com Julio Cortázar, que fala da falta de limites entre a novela e o poema: “hay situaciones que se ven y resuelven en su orden verbal próprio.”¹¹⁰

Assim, acredito que seja importante que possamos discutir e compreender as amplas inovações que esses livros trazem, desconstruindo formas pré-concebidas, em suas experiências próprias de escrita, para que sua leitura seja cada vez mais presente e disseminada. O entendimento de sua potência criadora tanto para nós como para os indígenas é imprescindível para que possamos abrir um espaço literário para essas textualidades. A leitura desses livros provoca uma trapaça, um vacilar no sistema de poder constituído pelos gêneros do cânone, que diversifica e amplia o espaço literário para que conheçamos nesses novos campos das textualidades as ciências e saberes indígenas, como sustentado por Barthes, além abrir caminhos a outros devires múltiplos e extraocidentais.

¹¹⁰ CAMPOS. Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana, p. 295.

Capítulo 2

Livros das paisagens

Qualquer vida é muita dentro da floresta
Se a gente olha de cima, parece tudo parado.
Mas por dentro é diferente.
A floresta está em movimento.
Há uma vida dentro dela que se transforma
Sem parar.
Vem o vento.
Vem a chuva.
Caem as folhas.
E nascem novas folhas.
E os frutos são alimento.
Os pássaros deixam cair as sementes.
Das sementes nascem novas árvores.
E vem a noite.
Vem a lua.
E vêm as sombras
Que multiplicam as árvores.
As luzes dos vagalumes
São as estrelas na terra.
E com o sol vem o dia.
Esquenta a mata.
Ilumina as folhas.
Tudo tem cor e movimento

Ticuna (*O livro das árvores*)

A escolha de pensar as relações entre a escrita e saúde nos três livros deste trabalho, *Hitupmã'ax: Curar – o livro de saúde maxakali*; *Tikmũ'ũn Mãxakani' yõg mĩmãti'ãgtux yõg tappet – Livro maxakali conta sobre a floresta*; e *Una Hiwea: O livro vivo*, acontece pela proximidade que tive com o processo de feitura desses livros e por que eles delineiam um campo em comum. Os três livros nos apresentam concepções e práticas de saúde desses povos indígenas, o Maxakali e o Huni Kuĩ. Tendo apresentado os livros no capítulo anterior, com seus aspectos formais, e levantado questões que eles suscitam, o objetivo deste capítulo é colocar algumas noções que considero importantes para pensarmos os livros e o que entendemos por leitura e escritas indígenas. No próximo capítulo aprofundaremos os aspectos mais relacionados com os processos de cura.

A produção desses três livros está inserida numa vasta produção indígena nas últimas três décadas. São centenas de livros publicados. Ao mesmo tempo, desde 2008, existe uma lei do estado brasileiro que obriga o ensino das culturas indígenas nas escolas, a Lei 11.645. Como acompanho esse processo de perto desde 2005, a partir do Curso de Formação Intercultural para Professores Indígenas até a chegada

desses livros em escolas não indígenas das cidades, vejo que, muitas vezes, eles não ganham a devida valorização não apenas por conta de um desconhecimento das culturas indígenas, mas também pela falta de leituras interessantes e enriquecedoras dos próprios livros.

Um aspecto que pretendo então tratar, nesse sentido da leitura de livros indígenas, será o conceito de *paisagem*, que retomo da minha dissertação de mestrado: *Esta é a paisagem que o pensamento permite: textualidades indígenas*. O conceito pretende repensar categorias clássicas como a de narrador, personagens e espaço. A intenção é mostrar que essas noções tão tradicionais para a crítica literária na análise de textos narrativos podem ser reconfiguradas a partir da *paisagem* nas textualidades indígenas. Como ponto de partida para entendermos um relação simbiótica importantíssima no pensamento ameríndio, a *paisagem* torna-se uma chave de ler dos múltiplos pontos de vista apresentados nessas textualidades. A ideia é que não é o humano a única voz que fala, tendo com isso a centralidade das narrativas indígenas. Tudo fala na floresta. Para as formas literárias indígenas de que trataremos neste trabalho, as vozes são múltiplas e a diferença entre forma e conteúdo, personagem e cenário, será transformada em uma paisagem onde não existe hierarquia tão marcada entre humanos, animais, árvores, rios e seres sagrados.

Como afirma o antropólogo Viveiros de Castro, em sua elaboração da noção de *perspectivismo*, com a qual trabalhamos neste texto: “se tudo pode ser humano, então nada é humano inequivocamente. A humanidade de ‘fundo’ torna problemática a humanidade de ‘forma’, ou de ‘figura’. As súbitas inversões entre fundo e forma ameaçam constantemente o instável mundo transformacional ameríndio.”¹¹¹ É o que podemos constatar ao ler os livros maxakali e huni kuĩ em questão. A todo instante somos levados a conviver, na leitura, com um ponto de vista de um morcego, como no caso maxakali, ou de transformações do humano em plantas, ou cobras, no caso huni kuĩ. Dadas as diferenças de cada povo, poderíamos fazer uma generalização em relação aos povos indígenas, mesmo que equivocada, para afirmarmos o mesmo que diz Viveiros de Castro, em seus estudos, sobre outro povo indígena, de outro tronco linguístico, o Aruak. O antropólogo nos diz o seguinte sobre o que ele chama de taxonomia dos Yawalapti:

¹¹¹ CASTRO. *Metafísicas canibais*, p. 62.

O traço mais saliente da taxonomia Yawalapti do que chamaríamos seres vivos é a ausência de separação categórica entre os humanos e os demais animais. Não existe um conceito correspondente à nossa noção de “animal (não-humano)”, é impossível, portanto, fazer a Natureza corresponder a uma ideia geral de animalidade.¹¹²

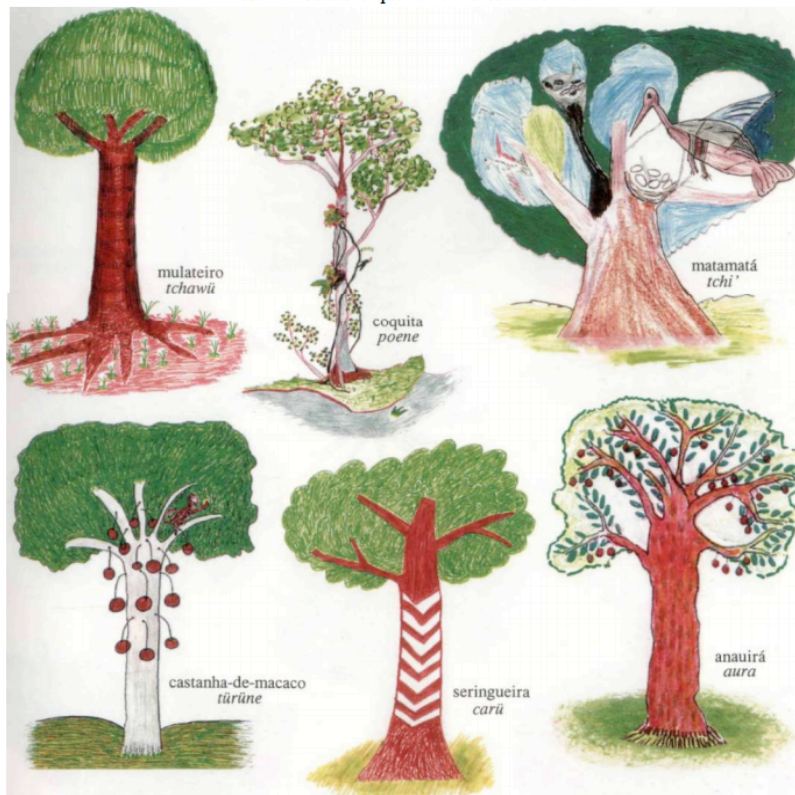
O que também estendemos ao *Livro maxakali conta sobre a floresta*, por exemplo, quando não notamos uma separação entre humanos, espíritos, plantas e animais. Como discutimos no capítulo anterior, esses livros nos colocam em um campo completamente transdisciplinar e de difícil conceituação em relação aos gêneros tradicionalmente conhecidos. E, portanto, a noção de paisagem nos parece interessante, pois é um conceito, mesmo no entendimento do senso comum, que possibilita uma abertura para o pensamento não indígena que pode participar das mais diversas áreas do saber. Assim, a Geografia, a Biologia, a Ecologia, a História, a Filosofia, as Artes e, em nosso caso, a Literatura podem se utilizar dessa noção de paisagem, sendo ela, portanto, uma via holística que ajuda a compreender o pensamento indígena e o próprio entendimento da escrita de uma forma mais ampliada, sem tantas fragmentações como costuma fazer nosso analítico e, ao mesmo tempo compartimentado, modo de pensar.

Um livro exemplar para evocar a paisagem é *O livro das árvores*, dos Ticuna. Os Ticuna vivem na Amazônia, na região da divisa com o Peru e a Colômbia, e falam a língua ticuna, do tronco linguístico Tikuna. *O livro das árvores*, cujo projeto foi coordenado pela artista plástica Jussara Gomes Gruber, é um dos livros modelares para pensarmos esta chave de leitura: a paisagem. Outro aspecto que chama a atenção é a grande presença do desenho em diálogo com o texto alfabético. Vejamos um exemplo:

¹¹² CASTRO. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, p. 44.

Figura 10 – Página de *O livro das árvores*

Uma árvore é diferente da outra.
E cada árvore tem sua importância, seu valor.
Essa variedade é que faz a floresta tão rica.



11

Fonte: *O livro das árvores*¹¹³

Nesse livro, dentre as histórias apresentadas está a do surgimento do rio Solimões a partir da queda de uma grande árvore, a samaúma. É uma história rica em relação à biodiversidade do local onde os Ticuna vivem e que agrega muito a ideia de paisagem que queremos desenvolver:

A SAMAUMEIRA QUE ESCURECIA O MUNDO

No princípio, estava tudo escuro, sempre frio e sempre noite. Uma enorme samaumeira, wotchine, fechava o mundo, e por isso não entrava claridade na terra. Yo'i e Ipi ficaram preocupados. Tinham que fazer alguma coisa. Pegaram um caroço de araracupi, tcha, e atiraram na árvore para ver se existia luz do outro lado. Através de um buraco, os irmãos enxergaram uma preguiça-real que prendia lá no céu os galhos da samaumeira. Jogaram muitos e muitos caroços e assim criaram as estrelas. Mas ainda não havia claridade. Yo'i e Ipi ficaram pensando e decidiram convidar todos os animais da mata para ajudarem a derrubar

¹¹³ TICUNA, *O livro das árvores*, p.11.

a árvore. Mas nenhum deles conseguiu, nem o pica-pau. Resolveram, então, oferecer a irmã Aicüna em casamento para quem jogasse formigas-de-fogo nos olhos da preguiça-real. O quatipuru tentou, mas voltou no meio do caminho. Finalmente aquele quatipuruzinho bem pequeno, taine, conseguiu subir. Jogou as formigas e a preguiça soltou o céu. A árvore caiu e a luz apareceu. Taine casou-se com Aicüna. Do tronco da samaumeira caída formou-se o rio Solimões. De seus galhos surgiram outros rios e os igarapés.

Essa história nos apresenta uma potente relação simbiótica entre a árvore, o rio, a genealogia e a criação da cosmovisão Ticuna. O importante é destacar a importância da terra, das paisagens, das entidades da mata, ou seja, do que não é humano. E mais especificamente o lugar onde eles vivem, a bacia do Rio Solimões. Um outro texto presente no livro, que poderia muito bem ser considerado um poema para nossa tradição literária, pois se apresenta em versos, é este que nos fala da relação dos Ticuna com a árvore buriti:

O buriti é uma palmeira grande, das mais bonitas,
Vários buritis formam o buritizal.
O dono do buritizal é o Wüürü.
As frutas do buritizal dão em cacho.
Quando amadurecem, ficam escuras e começam a cair.
As pessoas, então, podem tirar as frutas para comer.
Podem preparar o vinho.
E podem vender as frutas na cidade.
As frutas também alimentam os animais.
Com as folhas novas do buriti, os dançarinos da festa se enfeitam.
Com as outras folhas, os homens constroem o cercado do to'cü.
Com os braços do buriti, constroem o turi.
Com o buriti, as mulheres tecem a esteira da moça-nova.
A máscara Mawü carrega talinhos das folhas do buriti.
As crianças fazem brincuedos com o buriti.
As mulheres representam nos pacarás o desenho da casca do buriti.
O buriti serve para dar nome a uma nação.
Depois de muito tempo, o buriti cai.
No tronco caído cresce o muxiuá.
O muxiuá alimenta as pessoas e os animais.
Esse exemplo dos buriti é para mostrar
Que as árvores têm muitos significados para nós.
Fazem parte da nossa vida, da nossa cultura.
As pessoas estranhas, que vêm de fora,
não entendem esses significados.
Entram na mata e destroem tudo.
As árvores, a floresta, não têm sentido para elas.
Têm apenas o sentido do lucro que a madeira pode dar.
Este livro ajudará a lembrar que cada árvore
tem sua importância. Que as árvores formam a floresta.
E a floresta é a maior riqueza que deixaremos para nossos filhos.¹¹⁴

¹¹⁴ TICUNA. *O livro das árvores*, p. 92.

Dessa maneira também os Yudjá, descritos pela etnóloga Tânia Stolze Lima no livro *Um peixe olhou pra mim*, entendem que Senã'ã “soprou o rio Xingu e a floresta; roubou o fogo de um gavião, e a canoa, da ariranha; soprou as gentes animais então existentes e deu a cada uma sua capa ou vestimenta animal específica.”¹¹⁵

Para os Tariano, do noroeste amazônico, região do Alto Rio Negro, falantes da língua tariana, tronco linguístico Aruak, a cachoeira das Onças é um lugar sagrado, onde seu criador percorreu fugindo dos homens-pedra e por isso aquele lugar exhibe a forma paisagística que conhecemos hoje.¹¹⁶

Para os povos Maxakali e Huni Kuĩ, que estudaremos a seguir, essa relação com a paisagem onde vivem também é vital. Tanto para os Huni Kuĩ como os Maxakali as relações que se estabelecem com os animais, com as plantas, os rios e os seres coisa-espírito, estão diretamente ligadas ao que consideramos suas cosmovisões. Diríamos, com o filósofo Bruno Latour (citado por Viveiros de Castro), que é na relação com a paisagem que podemos amplificar a tarefa do conhecimento de “multiplicar o número de agências que povoam o mundo”.¹¹⁷ Nesse sentido, no fim deste trabalho, tentaremos articular a própria noção de saúde para estes povos aos aspectos relacionados com a paisagem.

Comecei a elaborar essa chave de leitura, como citei acima, em minha dissertação de mestrado *Esta é a paisagem que o pensamento permite: textualidades indígenas*. Aqui farei uma revisão desse trabalho tentando aprofundar e enriquecer um pouco mais as formulações ali desenvolvidas. Entendo que duas considerações são fundamentais e poderiam ser vistas como os eixos daquele texto. A primeira diz respeito ao conceito de paisagem como um componente do pensamento indígena e que podemos lê-la nos livros indígenas. A segunda é como a própria noção de leitura pode ser ampliada, na medida em que o entendimento da escrita também ganha novas proporções ao associarmos esta à própria paisagem. A escrita também é uma escrita com a paisagem, no sentido que tudo o que salta à visão de cada um dos povos pode fazer parte da escrita, dos cantos e narrativas em geral. Do ponto de vista indígena, a escrita, para além do alfabeto, envolve o desenho nas peles das cobras, as posições das rochas, o curso dos rios, ou até a forma de uma teia de aranha. O que queremos

¹¹⁵ LIMA. *Um peixe olhou pra mim*, p. 25.

¹¹⁶ O filme *Iauaretê, Cachoeira as Onças* conta muito do processo de registro patrimonial que buscam os Tarianos para preservar a cachoeira: <https://www.youtube.com/watch?v=X4Lyq9UwBAw>.

¹¹⁷ CASTRO. *Metafísicas canibais*, p. 111.

delinear é que a paisagem também está escrevendo. Uma contribuição muito interessante nesta direção é a do antropólogo Stephen Hugh-Jones, que em seu texto *Escritas nas pedras, escritas no papel*, propõe uma noção de escrita baseada no ponto de vista indígena bastante perspicaz ao estudar as formas de memória e suas relações com a escrita entre os povos do Alto Rio Negro, no Amazonas:

Exploro alguns dos sistemas de memória gráficos e não-gráficos que servem de suporte para várias formas de história indígena ou “mitos” na região do Alto Rio Negro. São esses sistemas de memória que tenho em mente quando me refiro à escrita. Defendo que mito e escrita devem ser entendidos a partir do ponto de vista indígena. Também sugiro que, em vez de insistir na distinção rigorosa entre as sociedades com e sem escrita, ou de questionar se os petróglifos, pinturas nas paredes e nas cestarias e outras formas de inscrição são ou não “escritas verdadeiras”, é mais interessante e produtivo ampliar o campo de pesquisa e investigar quando as formas gráficas óbvias e as arquiteturais e espaciais, aparentemente não-gráficas, agem conjuntamente com as tradições orais.¹¹⁸

Neste sentido, corroborando a contribuição de Derrida em seu livro *Gramatologia*,¹¹⁹ a partir de elaborações como a de rastro e de *grama* ao invés de *phoné*, as afirmações de Hugh-Jones nos abrem a possibilidade de ampliarmos o entendimento para as variadas gramáticas das diferentes iconografias.

Para iniciarmos esta reflexão, faremos uma leitura do livro *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault, pois considero relevante seu trabalho, no que ele denominou arqueologia do saber, no sentido de identificarmos, nesses livros e narrativas indígenas, saberes das mais variadas ordens. Como nos diz Foucault, “tal análise, como se vê, não compete à história das ideias ou ciências: é antes um estudo que se esforça por encontrar a partir de que foram possíveis conhecimento e teorias; segundo qual espaço de ordem constitui o saber”.¹²⁰ Partindo de sua arqueologia, essas reflexões de Foucault poderão nos abrir caminhos para entendermos outras operações do conhecimento não “em direção a uma objetividade na qual nossa ciência de hoje pudesse enfim se reconhecer,”¹²¹ mas que embasem essas sabedorias nas

¹¹⁸ HUGH-JONES. *Escrita nas pedras, escritas no papel*, p. 4.

¹¹⁹ O privilégio da *phoné* não depende de uma escolha que se pudesse ter evitado. Responde a um momento da economia (digamos da ‘vida’ da ‘história’ ou do ‘ser como relação para consigo’). O sistema do ‘ouvir-se falar’ através da substância fônica – que se dá como significante não-exterior, não-mundano, não-empírico, pois, ou não-contingente – teve que dominar durante toda uma época a história do mundo, produziu mesmo a ideia de mundo, a ideia de origem do mundo a partir da diferença entre o mundano e o não-mundano, o fora e o dentro, a idealidade e a não idealidade, o universal e o não universal, o transcendental e o empírico, etc. (DERRIDA. *Gramatologia*, p. 9.)

¹²⁰ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. XVII.

¹²¹ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. XVII.

quais se assentam as mais diversas sociedades que nós, do grupo Literaterras, convencionarmos chamar de extraocidentais.

Para finalizar esta introdução, é importante frisar que entendemos a paisagem aqui, conjuntamente com o que nos propõe o texto de Maria Gabriela Llansol, como um campo oposto ao do território. “Paisagem – força anônima da escrita que escapa a qualquer tentativa de apropriação pelo poder”.¹²² Ou seja, não estamos tratando de um espaço que se quer delimitado pelas forças do poder, do Estado, como são as áreas demarcadas como territórios indígenas.

Foucault: Uma arqueologia do saber

Para pensarmos as relações que se estabelecem entre o mundo e a linguagem, desde o Renascimento até a Idade Moderna, tomaremos como base as ideias de Foucault no livro *As palavras e as coisas*, pois entendemos que a discussão sobre o que ele chama de “arqueologia do saber” é extremamente rica para este trabalho. É notável que o pensador aproxime essa noção da história da loucura, na medida em que nesta se interrogava “a maneira como uma cultura pode se colocar sob uma forma maciça e gerar a diferença que a limita.”¹²³ Foucault divide a história em três grandes períodos: a Renascença, a Idade Clássica e a Idade Moderna.

O pensador afirma que no período da Renascença a semelhança desempenhou o papel principal no desenvolvimento dos saberes:

Até o fim do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las.¹²⁴

A semelhança, diz Foucault, funciona como nexos entre o signo e o que ele indica. Trata-se de uma maneira de pensar onde há uma correlação entre, por exemplo, o livro de uma crença e as coisas. Em outras palavras, é possível afirmarmos que o entendimento da natureza está intimamente ligado aos signos e estes relacionados à própria natureza, num “zigzag indefinido, do semelhante ao que

¹²² NETO. A escrita dos dias: a ética da paisagem em Maria Gabriela Llansol, p. 53.

¹²³ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 20.

¹²⁴ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 23.

lhe é semelhante,”¹²⁵ dando assim continuidade desde a Idade Média a uma tradição neoplatônica, de certa concepção de mundo limitada. Assim, esta configuração da natureza

Indica que existe um grande mundo e que seu perímetro traça o limite de todas as coisas criadas; que, na outra extremidade, existe uma criatura privilegiada que reproduz, nas suas dimensões restritas, a ordem imensa do céu, dos astros, das montanhas, dos rios e das tempestades; e que é entre os limites efetivos dessa analogia constitutiva que se desenvolve o jogo das semelhanças. Por isso mesmo, a distância do microcosmo ao macrocosmo pode ser imensa, mas não é infinita; os seres que aí residem podem ser numerosos, mas afinal poderíamos contá-los; e, conseqüentemente, as similitudes que, pelo jogo dos signos que elas exigem, apoiam-se sempre umas nas outras, não se arriscam mais a escapar indefinidamente. Para se apoiarem e se reforçarem, elas têm um domínio perfeitamente cerrado, a natureza, como o jogo dos signos e das semelhanças, fecha-se sobre si mesma segundo a figura redobrada do cosmos.¹²⁶

É importante ressaltar, neste primeiro período epistemológico definido por Foucault, que as palavras se assemelham às próprias coisas, como ele próprio nomeia em “A prosa do mundo”. Em relação aos livros sagrados, podemos afirmar que eles são dobra do próprio mundo, que tem uma origem absoluta. A linguagem, nesse caso, serve para intermediar a natureza e os vários discursos, marcados por uma nomeação primeira e verdadeira:

Sob sua forma primeira, quando foi dada aos homens pelo próprio Deus, a linguagem era um signo das coisas absolutamente certo e transparente, porque se lhes assemelhava. Os nomes eram depositados sobre aquilo que designavam, assim como a força está escrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia, como a influência dos planetas está marcada na fronte dos homens: pela forma da similitude.¹²⁷

Como expõe o filósofo, a passagem desse sistema de signos para a Idade Clássica se dá a partir do século XVII, com uma disposição epistemológica que questiona a similitude entre a linguagem e o mundo, como um signo pode significar aquilo que ele significa:

Essa nova disposição implica o aparecimento de um novo problema até então desconhecido: com efeito, perguntava-se como reconhecer que um signo designasse realmente aquilo que ele significava; a partir do século XVII, perguntar-se-á como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa. Questão à qual a idade clássica responderá pela análise da representação; e à qual o pensamento moderno responderá pela análise do sentido e da significação. Mas, por isso mesmo, a linguagem não será nada mais que um caso particular da representação (para os clássicos) ou da significação (para nós). A profunda interdependência da linguagem

¹²⁵ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 41.

¹²⁶ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 43.

¹²⁷ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 49.

e do mundo se acha desfeita. O primado da escrita está suspenso. Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o visto e o lido, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se.

Dessa maneira, os signos não estarão fundados numa ordem prévia, problema que Foucault coloca como fundamental para a aparição da representação. Esse novo período precisará fundar uma nova maneira de organização e, portanto, terá na ordem e na razão os fundamentos para o pensar. Foucault cita *Dom Quixote* como um exemplo emblemático desse momento. Abre-se então, na esteira desse raciocínio, o caminho para o desenvolvimento do romance como gênero literário. Aqui podemos perceber também uma concepção do que seria o fazer literário:

As palavras se separam das coisas. *Dom Quixote* é exemplar. Primeira das obras modernas, pois que aí se vê a razão cruel das identidades e das diferenças desdenhar infinitamente dos signos e das similitudes: pois que aí a linguagem rompe com seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária donde só reaparecerá, em seu ser absoluto, tornada literatura, pois que aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a da desrazão e da imaginação.¹²⁸

Seguindo a trilha de Foucault, uma hipótese se coloca. Talvez pudéssemos demarcar, nesta ruptura entre as palavras e as coisas, um momento importante para a distinção entre logos e mito. Preparando a possibilidade de um pensamento cada vez mais pautado pela razão, a passagem do sistema de semelhanças para a representação, mais do que na Grécia, coloca a razão como oposição ao sagrado:

A epísteme da cultura ocidental se acha modificada em suas disposições fundamentais. [...] Podemos, se quisermos, designá-lo pelo nome de “racionalismo”; podemos, se não tivermos na cabeça senão conceitos prontos, dizer que o século XVII marca o desaparecimento das velhas crenças supersticiosas ou mágicas e a entrada, enfim, da natureza na ordem científica.¹²⁹

Centrada na razão como sua principal característica, a Idade Clássica promoverá a ordenação da representação como cerne de sua epistemologia. A importância da ordem para este momento é comparada ao ato de interpretar as semelhanças na Renascença. A organização das coisas dependerá de conhecimentos como a *mathésis*, a análise genética e a taxonomia. Não mais a semelhança opera como aproximação das coisas, mas o discernimento, que, por enumerações e séries, trará como metodologia a busca pelas diferenças. A consequência disso é a distinção entre o discurso da ciência e o da história. Foucault destaca o pensamento de

¹²⁸ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 67.

¹²⁹ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 75.

Descartes como representativo deste momento, mesmo que considere este acontecimento um fenômeno geral:

E mesmo que tivéssemos “lido todos os raciocínios de Platão e Aristóteles não seriam ciências que teríamos aprendido ao que parece, mas história” (Descartes). Desde então o texto cessa de fazer parte dos signos e das formas de verdade; a linguagem não é mais uma das figuras do mundo nem a assinalação imposta às coisas desde o fundo dos tempos. A verdade encontra sua manifestação e seu signo na percepção evidente e distinta. Compete às palavras traduzi-las, se o podem; não terão mais o direito de ser sua marca. A linguagem se retira do meio dos seres para entrar na sua era de transparência e neutralidade.¹³⁰

Através dessa linguagem neutra, em busca da ordem, três domínios do saber da Idade Clássica surgem dependentes da representação: a história natural, a teoria da moeda e do valor e a gramática geral. Todas elas criando suas próprias sequências cronológicas ordenadas por representações, delineadas como identidades e diferenças. Nesse sentido, o estudioso nos dá uma pista muito interessante para a razão da distinção mito e logos poder acontecer nesse momento da história de maneira tão cindida:

A divisão, para nós evidente, entre o que vemos, o que os outros observaram e transmitiram, o que os outros enfim imaginam ou em que creem ingenuamente, a grande tripartição, aparentemente tão simples e tão imediata entre observação, o Documento e a Fábula não existia. E não porque a ciência hesitasse entre uma vocação racional e todo um peso de tradição ingênua, mas por uma razão bem mais precisa e bem mais contingente é que os signos faziam parte das coisas, ao passo que no século XVII eles se tornam modos de representação.¹³¹

Essa afirmação é clarificadora do motivo pelo qual a distinção entre *mitos* e *logos* pode então ganhar uma proporção que não aconteceu na Grécia Antiga. Como nos conta Paul Veyne em seu livro *Acreditavam os gregos em seus mitos?*, os helenos jamais abriram mão do mito dessa maneira, como a ideologia descrita por Foucault nos deixou como legado. Que fossem os deuses desacreditados, os heróis não foram questionados:

De Heródoto até Pausânias e Eusébio, ia dizer até Bossuet, os gregos nunca deixaram de acreditar no mito, de problematizá-lo, e o seu pensamento pouco avançou sobre os dados desse problema, nem mesmo sobre as suas soluções; durante meio milênio, houve muitos espíritos, como Carnéades, Cícero ou Ovídio, capazes de não acreditarem nos deuses, mas ninguém duvidou de Hércules ou de Éolo, nem que fosse à custa de racionalizações; os cristãos trespassaram os deuses da mitologia, em que

¹³⁰ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 77.

¹³¹ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 177.

ninguém acreditava, mas nada disseram dos heróis mitológicos, pois acreditavam neles como toda a gente, Aristóteles, Políbio e Lucrécio incluídos.¹³²

A possibilidade da representação dá ao humano a capacidade de um certo tipo de discernimento. Foucault coloca como centro do saber, nos séculos XVII e XVIII, o quadro. Maneira de composição progressiva, exposição de conhecimentos para si próprio. É nesse período, pois, da história da pintura no ocidente, que a noção de paisagem surge. Entendida como um gênero de pintura que representa os campos e os objetos que aí se encontram, a paisagem nasce com o estabelecimento mesmo da representação, com a quebra da semelhança, no sentido desenvolvido em *As palavras e as coisas*. Ela poderia ser relacionada com o desejo de ordenar da história natural ou mesmo com a descrição proposta pela gramática. Como afirma Anne Cauquelin em *A invenção da paisagem*:

Esse “mostrar o que se vê” faz nascer a paisagem, a separação do simples ambiente lógico – essa torre para significar o poder, essa árvore para significar o campo, esse rochedo escavado para abrigar o eremita. *A Istoria* e suas razões discursivas passam para o segundo plano: e, veja, falamos de “planos”¹³³

Mais adiante retomaremos este conceito, mas ressignificado pela escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, que tem na paisagem uma noção potente de sua escrita, não mais como representação, mas como uma imagem, uma força de afetos, que faz vacilar o próprio sujeito que vê.

Por fim, a Idade Moderna, no século XIX, é iniciada com a crise do sistema de representação, que não mais se sustenta como fundamento para todas as ordens possíveis. A taxonomia e a *mathesis*,¹³⁴ que dominavam as operações do saber, passam a se ordenar segundo uma verticalidade obscura. A busca por um conhecimento encadeado e representado em sequências cronológicas dá espaço à história, não mais como sucessão de fatos. A temporalidade é entendida como “modo de ser fundamental das empiricidades, aquilo a partir do que elas são afirmadas, postas, dispostas e repartidas no espaço do saber para eventuais conhecimentos e ciências possíveis.”¹³⁵

¹³² VEYNE. *Acreditavam os gregos em seus mitos?*, p.134.

¹³³ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, p. 81-82.

¹³⁴ *Mathesis* significa matemática, mas aqui há referência ao projeto de Descartes à *Mathesis Universalis*, que objetivava construir uma filosofia à imagem da matemática, baseada na ordem e na medida.

¹³⁵ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 300.

Os saberes clássicos da gramática, da história natural e da teoria das riquezas são substituídos pela filologia, biologia e economia. Em relação à biologia, a vida se impõe como o fundamento para além das classificações. A partir dos estudos de Cuvier, Foucault demonstra como se deslizou a taxonomia da história natural para a própria ideia de vida:

A partir de Cuvier, é a vida, no que tem de não-perceptível, de puramente funcional, que funda uma possibilidade exterior de uma classificação. Não há mais, sobre a grande superfície da ordem, a classe daquilo que pode viver; mas sim vindo da profundidade da vida, do que há de mais longínquo para o olhar, a possibilidade de classificar. O ser vivo era uma localidade de classificação natural; o fato de ser classificável é agora uma propriedade do ser vivo. Assim desaparece o projeto de uma taxonomia.¹³⁶

O vivo se torna um múltiplo, e não mais uma classificação ordenada como antes. Suas possibilidades são muitas e dotadas das mais variadas formas, já que a própria vida não está mais limitada a um contínuo. Também a semelhança já não é entendida como ilusão. As palavras e as coisas se aproximam novamente, sem a unicidade *a priori* da Renascença. Foucault cita um exemplo de aproximação por semelhança do vivo:

Considerando órgão na sua relação com a função, vê-se, pois, aparecerem “semelhanças” onde não há nenhum elemento “idêntico”; semelhança que se constitui pela passagem à evidente invisibilidade da função. Pouco importa afinal que as brânquias e os pulmões tenham em comum algumas variáveis de forma, de grandeza, de número: assemelham-se por serem duas variedades desse órgão existente, abstrato, irreal, indeterminável, ausente de toda espécie descritível, presente contudo no reino animal inteiro e que serve para respirar em geral.¹³⁷

A linguagem também não se restringe mais a um sistema de representação. Independente e autônoma, com seu formalismo próprio, ela passa a ser um corpo com historicidade por conta da filologia. Ela possui um valor expressivo característico que a coloca lado a lado com os seres vivos. Além disso, ela se torna mais uma ação, no sentido que traduz a vontade dos seres. Assim Foucault relaciona a linguagem e o organismo vivo:

A partir do século XIX, a linguagem se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem.

¹³⁶ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 369.

¹³⁷ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 365.

Tornou-se um objeto do conhecimento entre tantos outros: ao lado dos seres vivos, ao lado das riquezas e do valor, ao lado da história dos acontecimentos dos homens.

É nesse sentido que Deleuze, em seu livro *Nietzsche e a Filosofia*, apresenta seu projeto da multiplicidade que se relaciona com os conceitos de devir e rizoma a partir do pensamento do filósofo:

A filosofia de Nietzsche só é compreendida quando levamos em conta seu pluralismo essencial. E, na verdade, o pluralismo (também chamado empirismo) e a filosofia são uma única coisa. O pluralismo é a maneira de pensar propriamente filosófica inventada pela filosofia: único fiador da verdade no espírito concreto, único princípio de um violento ateísmo. Os Deuses morreram, mas eles morreram de rir ouvindo um Deus dizer que era o único. “Não será precisamente isto a divindade, que haja deuses, que não haja um Deus? “E a morte deste Deus que se dizia único é, ela mesma, plural: a morte de Deus é um acontecimento cujo sentido é múltiplo. Eis porque Nietzsche não acredita nos “grandes acontecimentos” ruidosos, mas na pluralidade silenciosa dos sentidos de cada acontecimento. Não existe sequer um acontecimento, um fenômeno, uma palavra, nem um pensamento cujo sentido não seja múltiplo.¹³⁸

Sem a semelhança como *episteme* fundamental para a Renascença e a representação, ordenada para a Idade Clássica, o saber moderno terá no próprio homem, ser histórico e finito, o eixo para sua ordenação. O homem então aparece/desaparece como sujeito, colocando em questão não mais as representações, mas a própria condição de estas acontecerem. Nesse sentido é que foi possível surgirem as chamadas “ciências humanas” como a psicologia, a antropologia, a teoria literária e as mitologias.¹³⁹

Podemos fazer uma analogia com as fases da arqueologia do saber propostas por Foucault e a relação com os gêneros literários que se formaram. Num primeiro momento teríamos as escrituras sagradas e os livros sagrados. Desde a época de *Dom Quixote*, o romance se torna o gênero literário por excelência. Juntamente com a ascensão da classe burguesa, as narrativas vão se deter, de maneira geral, na vida cotidiana, na vida dos homens e cada vez mais o sagrado perde o espaço que tinha durante a Renascença. Nesse sentido, o mito perde cada vez mais espaço. A figura do autor torna-se central na construção das narrativas. O mito, quando aparece, surge como parte do sistema da representação, como algo maravilhoso e imaginário, parte de uma criação do escritor, como fizeram os românticos.

Somente na passagem da Idade Moderna para algo que poderíamos chamar, talvez, de contemporâneo, é que a possibilidade de ler os mitos como um saber,

¹³⁸ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*, p. 6.

¹³⁹ YAZBEK. *10 lições sobre Foucault*, p. 82.

misterioso como o próprio homem, retorna. Mas ainda como curiosidade etnocêntrica de homens que escrevem para dar voz a outros que são alienados. O que Foucault aponta no fim do livro *As palavras e as coisas*, e que podemos entender como a radicalização da Idade Moderna, é que a primazia dada à linguagem poderia estar desfazendo o papel do humano:

Durante todo o século XIX, o fim da filosofia e a promessa de uma cultura próxima constituíam, sem dúvida, uma única e mesma coisa, juntamente com o pensamento da finitude e o aparecimento do homem no saber; hoje, o fato de que a filosofia esteja sempre e ainda em via de acabar e o fato de que nela talvez, porém mais ainda fora dela e contra ela, na literatura como na reflexão formal, a questão da linguagem se coloque, provam sem dúvida que o homem está em via de desaparecer.¹⁴⁰

Visto que a linguagem volta a ser colocada por intermédio do mundo, ou poderíamos dizer dos mundos, as relações epistemológicas poderiam mais uma vez serem estabelecidas principalmente pelas analogias. Categoria esta tão importante para entendermos relações que se estabeleceram antes das representações modernas e creio, de que alguma forma, ela também nos auxilia no mundo contemporâneo, mas de uma outra maneira, não mais como semelhança tendendo à unidade, e sim como diferença, como multiplicidade.

Três dos referenciais teóricos desta tese, Gilles Deleuze e Félix Guattari e Viveiros de Castro, serão continuadores em certa medida da arqueologia do saber proposta por Foucault. Na seguinte passagem do livro *Metafísicas canibais*, de Viveiros de Castro, em que o antropólogo discorre sobre a influência dos pensadores Gilles Deleuze e Félix Guattari em seu estudos, o antropólogo escreve sobre este retorno da aproximação, de que falava Foucault, entre as palavras e as coisas:

O sentimento de uma descontinuidade ontológica entre o signo e o referente, a linguagem e o mundo, que garantia a realidade da primeira e a inteligibilidade do segundo e vice-versa, e que serviu de fundamento e pretexto para tantas outras descontinuidades e exclusões – entre mito e filosofia, magia e ciência, primitivos e civilizados – parece estar em vias de se tornar metafisicamente obsoleto, pelo menos nos termos em que ele era “tradicionalmente” colocado; é por aqui que estamos deixando de ser, ou melhor, que estamos jamais-tendo-sido-modernos. (...) assiste-se ao colapso, na verdade, da distinção entre epistemologia (linguagem) e ontologia (mundo), e à progressiva emergência de uma “ontologia prática” (Jensen 2004) dentro da qual o conhecer não é mais um modo de *representar* o desconhecido, mas *interagir* com ele, isto é, um modo de criar antes que um modo de contemplar, de refletir ou de comunicar (D&G. 1991).¹⁴¹

¹⁴⁰ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 534.

¹⁴¹ CASTRO. *Metafísicas canibais*, p. 110.

Porém, não se trata mais aqui das relações de semelhanças que serviram de *episteme* para o saber ocidental no período renascentista. A partir das elaborações de Gilles Deleuze, podemos dizer que é a diferença o novo paradigma para o estabelecimento do múltiplo, sem propriamente uma essência nas relações, como, por exemplo, estabelecia o livro sagrado e o mundo. Assim é que Viveiros de Castro entende a contribuição do conceito de *devir* para pensarmos não mais uma organização que tenha a unidade como necessidade para formar um sistema, mas relações mais complexas que produzam a multiplicidade:

A multiplicidade é um sistema formado por uma modalidade de síntese relacional diferente de uma conexão ou conjunção de termos. Trata-se da operação que Deleuze chama de síntese disjuntiva ou disjunção inclusiva, modo relacional que não tem a semelhança ou a identidade como causa (formal ou final), mas a divergência ou a distância; um outro nome deste modo relacional é “devir”. A síntese disjuntiva ou devir é “o operador principal da filosofia de Deleuze” (Zourabichvili 2003: 81).¹⁴²

Desaparece o homem, há paisagem

Esta breve exposição da arqueologia do saber, proposta por Michel Foucault, é fundamental para pensarmos os livros com os quais trabalharemos: *Curar e O livro Maxakali conta sobre a floresta*, ambos do povo Maxakali, e *O livro vivo*, dos Huni Kuĩ. Numa primeira impressão, poderíamos achar que há na forma de pensar dos indígenas uma certa ordem que poderia ser entendida como o que Foucault denomina de semelhança na Renascença. Mas, diferentemente da tradição cristã, que de forma absoluta regeu esse período, as tradições indígenas estão em constante transformação, agenciando diversos devires com a biodiversidade da paisagem, numa relação multiplicação de mundos.

A religião cristã e sua tendência à unidade talvez seja uma das razões da predominância de uma visão de mundo durante a Idade Média, confluindo para uma só doutrina e para um só deus na busca pela unidade. Mesmo que pudéssemos dizer cristianismos, por conta das variantes proporcionadas diante da abrangência desta religião no mundo e pelo sincretismo com outras culturas, a dominação realizada pelos cristãos se confunde com o próprio Ocidente. Conhecer o mundo coincide nesta

¹⁴² CASTRO. *Metafísicas canibais*, p. 119.

época com a leitura da Bíblia. O livro sagrado é um microcosmo. Como nos explica Veyne:

Com a divindade cristã, a inventividade religiosa atingiu de uma hora para outra o plano da imaginação narradora, essa fabulista que jamais se cala e entretanto é politeísta; alçou-se a um nível transcendente: as figuras plurais do cristianismo estão reunidas numa ordem cósmica de tal modo que ele, cristianismo, é uno. O cristianismo é um politeísmo monista.

É esse monismo, e portanto a natureza metafísica do cristianismo, que faz dele uma religião superior. O cristianismo não passava de uma história popular aos olhos dos neo-platônicos, mas era uma história filosófica; situava-se muito acima de um panteão e de uma profusão de cultos: o cristianismo se considerava a única verdade, impondo-se à humanidade inteira, dando a todos os homens uma vocação sobrenatural e uma igualdade espiritual.¹⁴³

O filósofo Nietzsche, autor de *O anticristo*, vai justamente criticar essa univocidade que prevaleceu e que, de alguma maneira, ainda está presente no Ocidente, quando afirma que “a morte deste Deus que se dizia único é, ela mesma, plural: a morte de Deus é um acontecimento cujo sentido é múltiplo.”¹⁴⁴

A ideia deste texto é pensar como os livros indígenas, que estão sendo escritos atualmente, produzem um saber múltiplo que se estabelece sobre uma ordem de analogias, como elaborado por Foucault, e que acontecem a partir das diferenças, dos devires. Assim, os livros indígenas provocam uma interação com o mundo, procurando mais estender as relações com as espécies de maneira rizomática do que criar uma representação totalizante, com a presunção de ser a única verdade.

A partir do que nos aponta o pensador de *As palavras e as coisas*, podemos concluir que só nos é possível falar de saberes variados na modernidade, porque o próprio humano foi colocado em questão. Não temos mais uma representação como a ordenação do mundo, mas questionamentos em relação às condições dessas representações acontecerem. É nesse sentido que a experiência do texto da escritora Maria Gabriela Llansol, trazendo consigo a contribuição de seu parceiro de linhagem Fernando Pessoa, será aqui então tomada como uma textualidade frutífera para a leitura dos textos indígenas. Assim como as noções de devir, de Gilles Deleuze, e do perspectivismo de Viveiros de Castro.

Uma das mais fortes referências para se pensar a paisagem está na obra de Fernando Pessoa. O grande poeta português nos apresenta uma teoria impressionante,

¹⁴³ VEYNE. *Quando nosso mundo se tornou cristão*, p. 18.

¹⁴⁴ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*, p. 6.

ou poderíamos dizer, com ele, sensacionante, pois ele funda neste período o movimento *sensacionista*. No início de seu livro *Cancioneiro* ele diz:

Em todo momento da atividade mental acontece em nós um duplo fenômeno de percepção: ao mesmo tempo que temos consciência dum estado de alma, temos dentro de nós, impressionando-nos os sentidos que estão virados para o exterior, uma paisagem qualquer, entendendo por paisagem, para conveniência de frases, tudo o que forma o mundo exterior num determinado momento de nossa percepção. Todo o estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. Há em nós um espaço interior onde a matéria da nossa vida física se agita. Assim uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espírito. E – mesmo que não se queira admitir que todo estado de alma é uma paisagem – pode ao menos admitir-se que todo o estado de alma se pode representar por uma paisagem. Se eu disser: “Há sol nos meus pensamentos” ninguém compreenderá que os meus pensamentos estão tristes. Assim, tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora, essas paisagens fundem-se, interpenetram-se, de modo que o nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo – num dia de sol uma alma triste não pode estar tão triste como num dia de chuva – e, também a paisagem exterior sofre do nosso estado de alma – é de todos os tempos dizer-se, sobretudo em verso, coisas como que “na ausência da amada o sol não brilha”, e outras coisas assim.¹⁴⁵

Na minha dissertação de mestrado, percorro um pouco da história do conceito de paisagem. De forma resumida podemos dizer que esse termo surge no século XVI, tendo como sua gênese a pintura. O que nos mostra Anne Cauquelin em *Invenção da Paisagem* é que essa noção se inicia com o Renascimento, a partir da criação da perspectiva. Provavelmente ele se consolida num período que está na transição para a Idade Clássica apontada por Foucault. A perspectiva traz a possibilidade do quadro se assentar na sua própria ordem, em sua própria construção e não mais depender de uma história de deuses e figuras sagradas que figurassem nele. Já em 1549, no dicionário de Robert Estienne, o termo designava “pintura sobre tela” e dois séculos mais tarde, na *Encyclopédie*, o termo *paysage* designa ainda exclusivamente “esse gênero de pintura que representa os campos e os objetos que aí se encontram.”

O que Pessoa apresenta de novidade com sua formulação é uma ruptura da distinção entre eu e a paisagem. Não é que exista uma paisagem em si, mas ela é uma percepção de alguém que vê ou de alguém que sente, se levarmos em conta o projeto de sensações que o poeta desenvolve. Mas mais do que isso ela é fruto da intersecção da paisagem de quem vê com a paisagem que é vista. O mais conhecido dos poemas que realizam este processo talvez seja o poema *Chuva oblíqua*:

¹⁴⁵ PESSOA. *Cancioneiro*, p. 61.

Atravessa esta paisagem o meu sonho dum pôrto infinito
E a côr das flôres é transparente de as velas de grandes navios
Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...

O pôrto que sonho é sombrio e pálido
E esta paisagem é cheia de sol dêste lado...
Mas no meu espírito o sol dêste dia é pôrto sombrio
E os navios que saem do pôrto são estas árvores ao sol...

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
O vulto do cais é a estrada nítida e calma
Que se levanta e se ergue como um muro,
E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
Com uma horizontalidade vertical,
E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...

Não sei quem me sonho...
Súbito toda a água do mar do porto é transparente
e vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada,
Esta paisagem toda, renque de árvore, estrada a arder em aquele porto,
E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa
Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem
E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,
E passa para o outro lado da minha alma...¹⁴⁶

O que nos apresenta a experiência do texto de Maria Gabriela Llansol é uma radicalização da proposta sensacionista da paisagem de Fernando Pessoa. A paisagem, como buscamos entendê-la neste texto, está intimamente relacionada ao que desenvolve a escritora. Llansol inclui o poeta Fernando Pessoa em sua linhagem, entendendo-o como parte de sua própria paisagem.

Assim o vivo, no sentido que a escritora Maria Gabriela Llansol elabora, em sua chamada *estética orgânica*, é uma chave importante para a leitura dos livros indígenas. Desarticulando a língua, o poder, as noções de tempo, narrativa, vida e morte, o texto da escritora substitui as totalidades (sociedade, História) por uma “estética orgânica”,¹⁴⁷ como nos conta o crítico João Barrento no caderno llansoliano *A chave de ler*: “Atravessar as várias estéticas do mundo, fazendo apenas atenção para não tropeçar em certezas (realismo/positivismo), escolhos (hidrofilia) e quimeras (estéticas maravilhantes).”¹⁴⁸

¹⁴⁶ PESSOA. *Cancioneiro*, p. 61.

¹⁴⁷ Também no caderno *A chave de ler* sobre a obra de Llansol: “Um dia, a escrita toma consciência de si, e mal começada, despede-se de si própria, ou do seu fantasma. Singular começo-despedida. A queda no vazio, para fora do universo nomotético do modelo realista, abriu o espaço de possibilidades de um texto-outro e a via para a transformação do corpo-da-escrita.”

¹⁴⁸ BARRENTO. *A chave de ler: caminhos do texto de Maria Gabriela Llansol*, s. p.

Uma estética pautada na *autobiografia*: “[...] escrita como a língua a abrir-se aos múltiplos reais, amplificando-os. É pôr em linguagem (grafia) própria (auto-) todo o vivo (-bio). É apanhar a dobra dos mundos (uma janela que dá para o que não se vê, e esta aí) no ‘ressalto de uma frase’”.¹⁴⁹ Llansol acrescenta uma percepção aguda do movimento de Pessoa, pois ela formula um texto que coloca a paisagem, como entendia o poeta, como uma grafia própria, capaz de traduzir sensações.

Vale lembrar o que nos diz Pessoa em seu manifesto sensacionista: “1 – Todo o objecto é uma sensação nossa. 2 – Toda a arte é a conversão duma sensação em objecto e 3 – Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação”.¹⁵⁰ O que Llansol propõe como avanço, em relação ao movimento de Pessoa, é que existem variadas grafias e que cada uma tem sua forma própria de escrever o vivo. Para esse encontro a escritora cria uma técnica, um modo capaz de abrir caminhos a outros, uma escrita que se constitui do que ela chamou de *figuras e cenas fulgor*, como ela própria descreve (*apud* Castello Branco):

À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo inefável e/ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente ‘*nós construtivos*’ do texto a que chamo figura e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas *módulos, contornos, delineamentos*. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo tempo que um título ou uma frase (‘este é o jardim que o pensamento permite’), um animal ou uma quimera. O que mais tarde chamarei de *cenas fulgor*.¹⁵¹

Assim como essas noções, a escrita busca dar conta de formas múltiplas de desdobramento e ampliação de relações sem necessariamente ter o humano como centro do texto. Como ela afirma “O que existe em Lisboa e Leipzig, como aliás, há muito acontece em meus textos, é uma forma de comunicação fulgurante e generalizada entre todos os intervenientes ou figuras, sem nenhum privilégio dos humanos.”¹⁵²

Tenho vivido muito com gatos, com um cão, plantas (e já vivi com galinhas), com seres-humanos e com essa Presença insistente na minha proximidade. O que

¹⁴⁹ BARRENTO. A chave de ler: caminhos do texto de Maria Gabriela Llansol, p.12.

¹⁵⁰ PESSOA. Princípios do sensacionismo. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/4134>>. Acesso em: out. 2016.

¹⁵¹ CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p.121.

¹⁵² LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p.141.

aprendi é que todas estas formas da mesma imagem relacionam entre si e que a palavra é uma forma de comunicação rara, mesmo entre seres-humanos, e não é, de modo algum, a mais fiável. Tudo comunica por sinais, por regularidades afectivas, por encanto amoroso, por perigo de anulação. Tudo comunica por incompreensão. Nada está em nada [...]. Contrariamente ao que se possa imaginar, o relacionamento do ser-humano com essa Presença não humana, aprende-se, e não é mais difícil, nem mais óbvio do que qualquer relacionamento de um ser-humano com outro ser-humano, ou deste com uma forma-planta ou uma forma-animal. Esta não-hierarquização radical das formas vivas, a proximidade entre elas, o estabelecimento de relações preferenciais são, em meu entender, o habitat mais adequado, por parte do ser-humano, ao exercício de sua arte de se tornar forma-humana.¹⁵³

Podemos compreender o porquê de Llansol dizer, portanto, que escreve sua textualidade “para que o romance não morra”. Como vimos com Foucault o romance foi um gênero da Idade Clássica próprio da representação, já que as palavras e as coisas já não estavam juntas por semelhanças, mas questionadas em seus significados pois que aí se vê “a razão cruel das identidades e das diferenças desdenhar infinitamente dos dignos e das similitudes”. O que constatamos é que o texto llansoliano não trata da narratividade como modo de operar o texto, que tem como seu exemplo clássico o romance, de “visibilidade imaginária”, mas sim da *textualidade*:

É minha convicção que, se se puder deslocar o centro nevrálgico do romance, descentrá-lo do humano consumidor de social e de poder, operar uma mutação da narratividade e fazê-la deslizar para a textualidade um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor, nos é possível.
Mas o que pode nos dar a textualidade que a narratividade já não nos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu?).
A textualidade pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, levá-la até ao vivo, fazer de nós vivos no meio do vivo .
Sem o dom poético, a liberdade de consciência definhará. O dom poético é, para mim, a imaginação criadora própria do corpo de afectos, agindo sobre o território de forças virtuais, a que poderíamos chamar os existentes-não-reais.
Eu afirmei que nós somos criados, longe, à distância de nós mesmos; a textualidade é a geografia dessa criação improvável e imprevisível; a textualidade tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de pujança _____ o vaivém da intensidade. Ela permite-nos,
A cada um por sua conta, risco e alegria, abordar a força, o real que há-de vir ao nosso corpo de afectos.¹⁵⁴

¹⁵³ LLANSOL. *Lisboaleipzig I*: o encontro inesperado do diverso, p. 141-142.

¹⁵⁴ LLANSOL. *Lisboaleipzig I*: o encontro inesperado do diverso, p. 120.

Não se trata mais de uma representação como na Idade Clássica, onde a linguagem participava somente como intermediária entre as palavras e as coisas. Tampouco uma narratividade mais crítica e prismática, que busca o impossível do real, centralizada no próprio humano. Uma *estética orgânica*, como apontada na obra de Llansol, não se filia à temporalidade histórica, mas às temporalidades do afeto. A escritora fulgoriza as cenas do vivo, fruto dos afetos entre corpos que estão impressionando-se na coexistência, mesmo que estes corpos não sejam reais. Maria Gabriela Llansol distingue os *reais não-existentes*, presentes na estética realista, na narratividade verossimilhante, dos *existentes não-reais*, componentes da estética orgânica, na textualidade pautada no êxtase da existência. “O que se chama ficção não é mais do que a abordagem do real-não-existente ___ o que é pelo dispositivo técnico do cenário, da hipótese documentada, ou outra.”¹⁵⁵

O livro participa desse convívio ampliando as formas de vida na medida em que produz vivos no meio de vivos, mundos no mundo, agenciamentos da multiplicidade, como nos afirma Gilles Deleuze:

O mundo perdeu seu pivô, o sujeito não pode nem mesmo fazer dicotomia, mas acede a uma alta unidade, de ambivalência ou sobredeterminação, numa dimensão sempre suplementar àquela de seu objeto. O mundo tornou-se caos, mas o livro permanece sendo a imagem do mundo cosmo-radícula, em vez de cosmo-raiz. Estranha mistificação, esta do livro, que é tanto mais total quanto mais fragmentada.¹⁵⁶

Assim é possível pensarmos os livros publicados pelos indígenas e sua maneira perspectivista de estar nos mundos, não mais como numa historicidade que coloca o homem/o escritor como centro do saber. Poderíamos pensar um tipo de saber cosmocêntrico e não etnocêntrico, como postula Viveiros de Castro. Ampliando o pensamento de que o saber estaria centrado na própria capacidade de conhecimento do sujeito humano, para uma noção mais cosmológica, entendendo a paisagem como corpo da escrita. Esta noção coloca os mais diversos seres como sábios na medida em que todos eles possuem seus corpos e, assim, seus pontos de vista. Como afirma Viveiros de Castro:

Todo ser a que se atribui um ponto de vista será assim sujeito, espírito; ou melhor, ali onde estiver o ponto de vista, também estará a posição de sujeito. Enquanto nossa cosmologia construcionista pode ser resumida na fórmula saussureana: o

¹⁵⁵ LLANSOL. *Lisboaleipzig I*: o encontro inesperado do diverso, p. 119.

¹⁵⁶ DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs 4*: Capitalismo e esquizofrenia, p. 14.

ponto de vista cria o objeto – o sujeito sendo a condição originária fixa de onde emana o ponto de vista –, o perspectivismo ameríndio procede segundo o princípio de que o ponto de vista cria o sujeito; será sujeito quem se encontrar ativado ou “agenciado” pelo ponto de vista.¹⁵⁷

Portanto, tomando como ponto de partida a teoria do perspectivismo ameríndio, não só o homem é sujeito, mas todos os seres vivos, visíveis ou invisíveis, são dotados potencialmente de pontos de vista. O livro também não será concebido nem como representação, nem como um duplo do mundo, ele é um agenciador de pontos de vista, um devir, nos dizeres de Deleuze (*apud* Zourabichvili):

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta 'o que você devém?' é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos.¹⁵⁸

É no sentido do desaparecimento do homem e da transformação produzida pelo devir que pretendemos ler obras como *O livro vivo* do povo Huni Kuĩ ou o *Livro maxakali conta sobre a floresta*, dos Maxakali. Ambos os livros, com suas geografias, são consubstanciadas com seus biomas e extremamente carregadas de biodiversidade e, portanto, múltiplos e rizomáticos. Uma mitologia “sem centro nem origem, um mega-agenciamento coletivo”.¹⁵⁹ Plantas, animais e seres, todos eles movimentando a dança dos vivos, como nos diz Maria Gabriela Llansol no texto “A boa nova anunciada à Natureza”:

A boa nova anunciada à natureza é o escândalo que a minha época não aceita. O Ser existe como beleza, mas nós perdêmo-lo e percorremos toda uma órbita excêntrica para o voltar a encontrar. A Boa Nova dirige-se à Terra no seu todo: não só porque nesta se desenvolveram entidades irredutíveis mas também porque é no seu todo que está ameaçada. Deixou de se formar a partir da Beleza.

A ideia de que tudo o que não é humano tem, tal como humano, necessidade de redenção, é vital para a nossa continuidade aqui, ou noutra lugar.

No momento da posse, no poema de 11 de junho (*poema que nunca foi encontrado*) tudo participa nas diversas partes: a boca, a copa frondosa, o cogumelo, a falésia, o mar, a erva rasteira, a leve aragem, os corpos dos amantes. Os três sexos que movimentam a dança dos vivos: a mulher, o homem, a paisagem.

Esta é a novidade: a paisagem é o terceiro sexo.¹⁶⁰

¹⁵⁷ CASTRO. *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*, p. 126.

¹⁵⁸ ZOURABICHVILI. *O vocabulário de Deleuze*, p. 24.

¹⁵⁹ CASTRO. *Metafísicas canibais*, p. 242.

¹⁶⁰ LLANSOL. *Onde vais drama-poesia?*, p. 44-47.

As elaborações da escritora portuguesa são muito pertinentes para pensarmos, portanto, a paisagem como um agente da textualidade. Seu “real de há de-vir ao nosso corpo de afectos” se relaciona de maneira frutífera com o que afirma Viveiros de Castro para o xamanismo ameríndio. O campo aberto pelo texto llansoliano nos parece uma chave de leitura para a maneira como o antropólogo define o trabalho tradutório do xamã em seu perspectivismo:

A noção de que os não-humanos atuais possuem um lado prosopomórfico invisível é um pressuposto básico de várias dimensões da prática indígena; mas ela vem ao primeiro plano em um contexto particular, o xamanismo. O xamanismo ameríndio pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies e adotar a perspectiva de subjetividades “estrangeiras”, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. Vendo os seres não-humanos como estes se vêem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer.¹⁶¹

A partir dessa elaboração de Viveiros de Castro, podemos tecer algumas relações com o texto llansoliano. Em primeiro lugar, é importante salientarmos que os textos, ou as histórias que o xamã conta, são narradas para a sua comunidade, para seus leitores, para um coletivo que os acompanha. Aquilo que Llansol denomina *legentes*, ou seja, aqueles que leem e participam com seus *corpos de afecto*¹⁶² da textualidade.

Sendo assim, em ambos os casos podemos vislumbrar um diálogo intenso com os seres não-humanos da paisagem. Llansol se propõe a escrever um texto que amplifica o mundo, que pode ser uma porta de entrada para esse “desconhecido que nos acompanha”,¹⁶³ sem hierarquia entre os mais diversos seres, através de *cenar fulgor*. Podemos aproximar esta proposta estética dos diálogos transespecíficos vividos pelos xamãs ao adotarem perspectivas outras como explica acima o antropólogo, não num sentido místico, esotérico, mas por afecção, como afirma a escritora portuguesa: “Tudo comunica por sinais, por regularidades afectivas, por encanto amoroso, por perigo de anulação.”¹⁶⁴

¹⁶¹ CASTRO. *Metafísicas canibais*, p. 49.

¹⁶² Os termos *legentes* e *corpo de afecto* são termos que a escritora utiliza e os conceitua ao longo de sua obra.

¹⁶³ BARRENTO. A chave de ler: caminhos do texto de Maria Gabriela Llansol, p. 6.

¹⁶⁴ LLANSOL. *Lisboaleipzig I: o encontro inesperado do diverso*, p. 141-142.

Uma paisagem huni kuĩ: a relação com um cantador
O cipó, a cobra, o Huni Kuĩ e a floresta



No ano de 2006, já como orientando de mestrado da professora Maria Inês de Almeida, estudando os textos publicados pelos indígenas, pude participar de um evento coordenado por ela, chamado “Diálogos Interculturais”.¹⁶⁵ Naquele evento conheci Ibã Huni Kuĩ e, a partir desse encontro, um rumo para meus estudos se delinearia. Ao final de umas das noites do evento, tive o privilégio de participar de uma cerimônia de cipó, chá conhecido comumente como *ayahuasca*. Foi uma experiência marcante e fundamental para o entendimento do lugar do texto para os indígenas e toda a relação que percorro sobre a literatura e a vida. Um conjunto de revelações e visões enteógenas que, soube depois, chamava-se *mirar* ou, como substantivo, *miração*.

Na ocasião escutei, pela primeira vez, o canto huni kuĩ na voz de Ibã. Foi realmente fascinante, pois trata-se de uma música extremante bela aos meus ouvidos, além de possuir uma construção radicalmente diferente das canções conhecidas, interpretadas por cantores ocidentais. Um canto repetitivo e melodioso, com articulações vocais próprias e um uso muito singular da respiração. Para finalizar, Ibã dá um sopro forte. Um gesto marcante e bastante utilizado pelos Huni Kuĩ ao final de um canto ou de uma fala. Como em diversas outras tradições indígenas, nesses cantos são contadas, de maneira sintética, histórias, muitas delas míticas, que, em suas traduções para o português, abrem possibilidades de conhecimento da outra cultura para o falante de português. Como nos diz Pedro Cesarino, em *Quando a Terra deixou de falar*, sobre a tradução dos cantos da mitologia Marubo:

Cada língua implica um mundo, uma construção de pensamento, uma estética e uma produção ritual. Se somarmos a isso o fato de que esses mundos são bastante distintos daqueles que deram origem às formas ocidentais de pensamento, então percebemos a distância a ser percorrida para que haja uma compreensão mais efetiva dos referenciais intelectuais e criativos indígenas. Daí a necessidade de uma aproximação tradutória, que busca uma compreensão mais afinada de tais singulares poéticas.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Fomentado pelo programa Cultura e Pensamento do Ministério da Cultura, o projeto constituiu-se de dois grandes seminários, em Ipatinga (Instituto Doctum, campus Piau) e em Rio Branco (Centro de Formação dos Povos da Floresta da CPI/AC), em que pensadores indígenas, quilombolas e universitários de várias regiões do Brasil debateram temas como educação intercultural, conhecimentos tradicionais e científicos, oralidade e escrita, tradução e tradição.

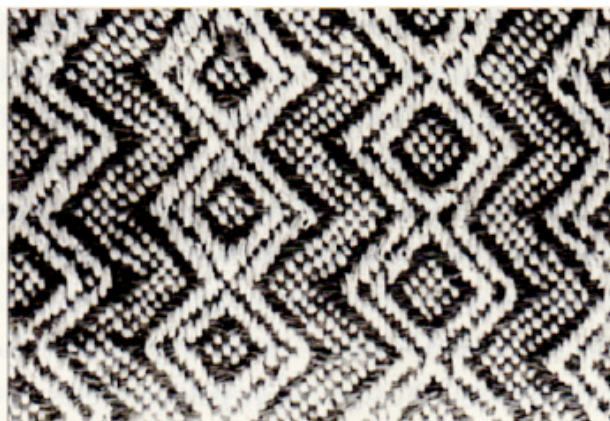
¹⁶⁶ CESARINO. *Quando a terra deixou de falar*, p. 7.

Ao som da voz potente do cantador, eu, que em estado de vigília, me encontrava deitado numa rede, vi diversas imagens cobrindo o corpo das coisas, desenhos gráficos que eu tinha observado nos colares, pulseiras, nas pinturas e tecidos dos Huni Kuĩ. Quando Ibã terminou com o canto a sessão de que participávamos, despertei do estado em que me encontrava e pudemos conversar sobre o que se passou. Perguntei o que eram os desenhos que eu tinha visto e ele me explicou que eram os *kene*. A antropóloga Els Lagrou em seu livro *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica*, difere estes sinais gráficos da escrita alfabética e os relaciona com os yuxin:

Estes padrões de desenhos [os kenes] são chamados de “a língua dos yuxin”, e podem ser produzidos somente pelas mulheres. Este grafismo é chamado de a arte de escrever a coisa verdadeira: *kene kuĩ*. Escrever na linguagem do alfabeto é chamado de *nawa kene*, a escrita dos estrangeiros, no caso, a dos brancos.¹⁶⁷

¹⁶⁷ LAGROU. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica*, p. 109.

Figura 11 – Kenes dos Huni Kuĩ



Rede com motivo *dunu kate* (espinho de cobra).



Motivo central: *txede bedu*. Pintura com guache.

Elena Pinheiro Kaxinawa, 1994.



Tecelagem motivo *baxu xaka* (escama do peixe tamburatá).

Fonte: Esta é a paisagem que o pensamento permite¹⁶⁸

Os *kene* são motivos gráficos, iconografias que são escritas pelos Huni Kuĩ em diversos suportes, tradicionalmente no corpo e no tecido, e, atualmente, também no

¹⁶⁸ FERREIRA. *Esta é a paisagem que o pensamento permite*, p.36.

papel. Eles são quase sempre icônicos, formados muitas vezes a partir de analogias com a paisagem. Como na imagem acima, eles podem estar relacionados às mais diversas formas, tais como a pele da cobra, a pata da onça, o rabo do jacaré. Os *kene* são usados pelos povos da família linguística Pano. Podemos pensá-los como um tipo de escrita ideogramática. Os sinais gráficos não se equivalem ao alfabeto: sintetizam ideias, suscitam imagens e movimento, eles não representam sons da fala. No livro *Nuku Kene Xarabu (Nossos desenhos tradicionais)*, fruto da pesquisa de Joaquim Maná Kaxinawá,¹⁶⁹ são catalogados 62 motivos em tecidos encontrados em diversas aldeias.

Pelo fascínio com o *kene*, eu entrava num mundo complexo de formas e seres espirituais, os yuxibu, que pude compreender um pouco melhor no livro *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica*, da antropóloga Els Lagrou:

O poder está relacionado ao poder de transformação. Este é o poder dos seres espirituais chamados de yuxin ou yuxibu, eles têm o poder de produzir imagens animadas na mente ou no ‘corpo perceptivo’ das pessoas. Os yuxibu são o plural ou o superlativo dos yuxin, espírito ou alma, possuem capacidade de agência e ponto de vista, intencionalidade. Estes seres yuxibu não são limitados pela forma, podem se transformar à vontade e podem transformar a forma do mundo a sua volta. Também possuem a capacidade de viajar de forma veloz como o vento, enquanto são trazidos de volta de longe pela chuva.

A fenomenologia kaxinawá gira em torno desta relação tensa entre a fabricação da forma sólida, onde a pessoa é saudavelmente incorporada e enraizada e o artefato por excelência do trabalho coletivo kaxinawá, e o poder de imagens livres e flutuantes. Essas imagens se manifestam em três tipos de formas diferentes: na forma de espíritos ou seus donos (yuxin e yuxibu), na forma de transformações em imagens e visões (chamadas dami, estes são ‘suas mentiras’), e finalmente na forma de caminhos esboçados em desenhos (*kene*). Estes padrões de desenhos são chamados de “a língua dos yuxin”, e podem ser produzidos somente pelas mulheres. Este grafismo é chamado de ‘a arte de escrever a coisa verdadeira’: *kene kuĩ*.¹⁷⁰

Ibã também contou que uma das práticas para ser um conhecedor *huni kuĩ* é acordar depois de sua miração e desenhar o que foi visto: “É um estudo, assim nascem os desenhos,” disse ele. Ou, como nos conta Els Lagrou sobre os conselhos que dão os donos de uma sessão de *ayahuasca*: “Tem que ficar dentro do desenho, para não se

¹⁶⁹ Joaquim Maná Kaxinawá é uma liderança, linguista e professor Huni Kuĩ. Foi formado pela CPI do Acre, graduou-se na UNEMAT (Universidade Estadual do Mato Grosso), é mestre e doutor pela UNB.

¹⁷⁰ LAGROU. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica*, p. 54.

perder na visão. O desenho funciona aqui como um mapa, que o espírito do olho do jovem tem que visualizar e seguir no mundo dos seres e imagens.”¹⁷¹

Recentemente, durante a participação num curso denominado Saberes Tradicionais,¹⁷² em que os professores eram os próprios Huni Kuĩ, juntamente com o antropólogo Txai Terri Valle de Aquino, pude compreender melhor o que Ibã me dizia. O aprendizado do *kene* envolve uma iniciação. Para as mulheres, toda uma vivência com suas mães, ou detentoras do saber. Há alguns cantos e procedimentos que elas devem passar durante seu processo de aprendizado para se desenvolverem como tecedoras.

Um Huni Kuĩ que deseja se aprofundar no conhecimento do *kene* pode fazer a iniciação do Muka. Trata-se de um tipo de batata que deve ser mastigada, e age sobre o corpo e os sonhos. O iniciado deve passar por esse ritual, que inclui uma rigorosa dieta, com o objetivo de aprender mais sobre esses desenhos ou qualquer outra habilidade que queira desenvolver. Txai Terri explicou que é necessário pedir ao Muka, assim como quando se está fazendo o ritual com o *Nixi Pae*, para que você possa sonhar e, aos poucos, aprender a forma daqueles desenhos que serão ensinados. Tradicionalmente os *kene* são feitos só pelas mulheres.

Mesmo que de maneira fragmentada, com muitos sentidos em aberto, o encontro com Ibã foi definitivo, pois com o pouco que pude conhecer dos Huni Kuĩ, fiquei certo de que havia naquele povo, e no livro que conheci anos antes, *Shenipabu Miyui*, uma beleza textual muito mais ampla do que a aparente na escrita alfabética, e que fazia deslocar e repensar muito do que eu havia aprendido na Faculdade de Letras sobre a literatura. Havia agora uma relação que eu diria orgânica com as histórias. A *ayahuasca* e aquela cerimônia que eu vivi com Ibã me faziam entender com mais propriedade aquele livro que anos antes foi motivo de polêmica por ser de difícil análise para os cursos pré-vestibulares. Vivência que me fez repensar o mito, o rito, e outras formas de escrita de uma maneira muito diferente do que eu vinha aprendendo em minha formação acadêmica.

Naquele mesmo período foi que integrei o FIEI, o Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas da UFMG, e passei a trabalhar com o Núcleo

¹⁷¹ Palestra proferida no dia 17/6/2013 no seminário de abertura da exposição Mira – Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas.

¹⁷² Curso transdisciplinar oferecido pela Universidade Federal De Minas Gerais, cujos professores são mestres das mais diversas culturas. No caso do curso huni kuĩ, os professores foram Yube/José de Lima Huni Kuĩ e o Sr. Osmar Huni Kuĩ, juntamente com o antropólogo Txai Terri de Aquino.

Literaterras editando, traduzindo e publicando livros, filmes e discos com os indígenas, principalmente os de Minas Gerais. E foi num dos módulos do curso, para o qual Ibã foi convidado para fazer uma palestra, que tive um segundo encontro com ele, que nos apresentou um novo livro publicado: *Nixi pae – O espírito da floresta*.¹⁷³

Nixi pae: o espírito da floresta



Um livro aparentemente simples, com relativamente poucas páginas, letras grandes na história principal, capa com papel não muito firme e uma impressão das imagens que, à primeira vista, lembra um livro infantil. É importante destacar que Ibã, com suas pesquisas, está se formando como falante e escritor também da língua portuguesa. Na época, eu mesmo não dei tanta importância para aquele pequeno livro, por desconhecimento e falta de informação. O que eu não compreendia é que naquele livro Ibã imprimira toda sua pesquisa realizada até aquele momento, como aluno do programa de formação da CPI. Ele continha o cerne da pesquisa que Ibã desenvolvera, um rico registro sobre os cantos relacionados ao cipó. O livro *Nixi Pae* guardava uma entrada no universo Huni Kuĩ que só pude perceber anos depois.

No livro, Ibã escreveu a história do cipó (*nixi pae*, ou ayahuasca). Uma narrativa importantíssima para se conhecer a cosmovisão dos Huni Kuĩ. Além disso,

¹⁷³ KAXINAWÁ, Ibã. *Nixi Pae – O espírito da floresta*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

encontramos nele diversos cantos separados em função de seus respectivos cantadores na língua hãtxa kuĩ. Cada cantador tem uma pequena biografia que Ibã, resumidamente, escreve, para relacionar a cada canto, que é daquele sábio ou velho da aldeia. É um livro riquíssimo se entendemos que ali na história do cipó está a memória dos mais velhos com os quais Ibã pesquisou. Em cada aldeia, cada pessoa mais velha tem sua maneira de contar, ou sua versão.

Por fim, e esta talvez seja a característica mais importante para este trabalho, o livro articula a narrativa da história do cipó, as histórias dos cantores estudados e um amplo registro dos cantos de cura que constituem uma parte da cerimônia do *nixi pae*. Como José de Lima Kaxinawá, ou Yube Huni Kuĩ, explicou no curso Saberes Tradicionais, uma cerimônia dessas segue uma divisão relacionada às fases que o efeito da planta cria, como um encadeamento.

Assim, uma sessão de *nixi pae* tem um primeiro momento chamado de *Pae Txanima*, quando os cantos iniciam um chamamento para a força da floresta que virá. Já quando a força chega, e eu entendo que isso está relacionado com um efeito que o chá de cipó, ou *nixi pae*, produz, os cantos se tornam mais densos e acelerados. É o momento do *Dau Tibuya*, o “alinhamento” da miração. Nesses cantos são evocadas imagens que orientam a miração. Mesmo sem um grande aprofundamento na tradução desses cantos, a explicação de Yube foi clara quanto ao que ele chamou de alinhamento, produzido pelas imagens da miração orientada pelo canto. E por último, os cantos do *Kayatibu* vêm desacelerando a força, fechando a sessão e pedindo a cura. Um canto dessa parte é o que se segue:

Yube Mana Ibubu
Manã Ibubu beta

Haskawata Kaywai
Kaywai Kiki¹⁷⁴

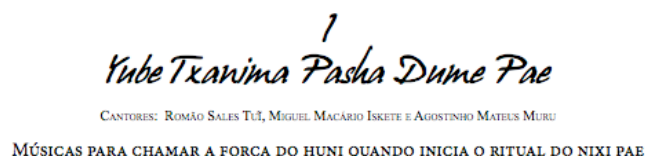
Um outro livro, complementar a este, que amplia o entendimento do elaborado ritual do *Nixi Pae*, é o também organizado pelos próprios Huni Kuĩ, chamado *Huni Meka – cantos do cipó*.¹⁷⁵ Nele, está publicada uma sequência completa com os

¹⁷⁴ Esse canto que foi traduzido livremente por Yube da seguinte maneira: A cobra/a terra/ os donos/ todos juntos/ assim vão curar.

¹⁷⁵ HUNI KUĨ, Huni Meka: Cantos do Nixi Pae: Rio Branco – Comissão Pró-Índio, 2007. Realizado pela Opiac – Organização do Povos Indígenas do Acre e a CPI – Comissão Pró-Índio do Acre, a

cantos, para ler e escutar, pois o livro vem acompanhado de um CD. Registro aqui uma página de cada uma das sessões que compõem o livro, elas estão em hãtxa kuĩ, mas há uma pequena descrição em português da etapa em que o canto se enquadra:¹⁷⁶

Figura 12 – Canto Huni Kuĩ de início de ritual



<p>Hai hai haira haira eeeeeee Hai hai haira haira eeeeeee Pasha dume pae, pae tibu duaki, hai hai haira eeeeeee Hai hai haira haira, eeeeeee Shuru dume pae, pae tibu duaki, ha hai haira haira eeeeeee Nawā xumu deitxi, deitxi ha hai haira haira eeeeeee Dere dere beime, ha hai haira haira eeeeeee Nai nixmĩ newanē bibi beimē, ha hai haira eeeeeee Nawā hi shubu, hiri shubu keneya, keneyari mixtimē, hai hai haira haira eeeeeee Nai sanā beimē, ha hai hai haira haira eeeeeee Nawā shubu keneya, nai sanā beimē, ha hai hai haira haira eeeeeee Nawā hiri shubu, hiri shubu keneya, keneyari mixtimĩ, ha hai hai haira haira eeeeeee Nawā hiri shubu, hiri shubu keneya, sākā daka tanaitũ, ha hai hai haira haira eeeeeee Ha hai hai haira haira haira eeeeeee</p>	<p>Ha hai hai haira haira haira eeeeeee Hawē dau awa bake, bake hawa ira manani, hawē ura deushku, ma ira manani, ha hai hai haira haira eeeeeee Dau awa bake, hawē ura deushku, ma ira manani, ha hai hai haira haira haira eeeeeee Hawē ura deushku, ura deushku manainā, ha hai hai haira haira eeeeeee Dau txashu ake, bake hawē ura deushku, ma ira manani, ha hai hai haira haira eeeeeee Dau yawa bake bake, hawē bake ura deushku, ma ira manani, ha hai hai hai haia haira eeeeeee Hawē ura deusku, ura deushku merāni, ha ha hai hai haira haira eeeeeee Dau kapa bake, bake sapiraka tanaitũ, ma ira manani, ha hai hai haira haira eeeeeee Dau kapa bake, hawē ura deushku, ma ira manani, ha haira haira haira haira eeeeeee Haux haux haux pae se se iwanā paku txi he he heee</p>
---	--

Fonte: Huni Meka – *Cantos do Nixi Pae*¹⁷⁷

A próxima música apresentada faz parte do segundo momento da cerimônia, quando o canto assume um novo ritmo e começa a miração. O momento, que Yube/José de Lima chamou de alinhamento da miração, vem descrito como “Música para controlar a pressão do cipó.” O controlar aqui recorda também a necessidade de se alinhar corporalmente, para endireitar o corpo. Yube ou José de Lima explicou-nos que a palavra *kaway* é usada na expressão “endireitar uma cana”, tornar reta uma vara de cana que se encontra abaulada.

produção do livro contou com o apoio do IPHAN. O livro é resultado da pesquisa dos Huni Kuĩ e teve a consultoria do etnomusicólogo Gustavo Pacheco.

¹⁷⁶ KAXINAWÁ. *Huni Meka – cantos do Nixi Pae*, p. 51.

¹⁷⁷ KAXINAWÁ. *Huni Meka – cantos do Nixi Pae*, p. 51

Figura 13 – Canto Huni Kuĩ para controlar a pressão

6
Yube Bau Dantibunya Hawetxi

CANTOR: ISAIAS SALES IBÁ

MÚSICA PARA CONTROLAR PRESSÃO DO CIPÓ

Era era ne ne	
Era era ne ne	
Hepeya baimē, era era nē nē	Betsa benu tãyama, era era nē nē
Hepeya baimē, era era nē nē	Betsa benu tãyama, era era nē nē
Kūtaya baimē, era era nē nē	Uke mati betsawē, era era nē nē
Kūtaya baimē, era era nē nē	Uke mati betsawē, era era nē nē
Mati bai kui, era era nē nē	Shutxi due watani, era era nē nē
Mati bai kui, era era nē nē	Shutxi due watani, era era nē nē
Uke mati betsawē, era era nē nē	Mia shutu pinibu, era era nē nē
Uke mati betsawē, era era nē nē	Mia shutu pinibu, era era nē nē
Dau kuma keui, era era nē nē	Nisa baka kuĩ, era era nē nē
Dau kuma keui, era era nē nē	Nisa baka kuĩ, era era nē nē
Keu yama tanimē, era era nē nē	Yura mexu nãimē, era era nē nē
Keu yama tanimē, era era nē nē	Yura mexu nãimē, era era nē nē
Shewē dume kawātã, era era nē nē	Haux
Shewē dume kawātã, era era nē nē	Kuxuu Kuxuu

58

Fonte: Huni Meka – *Cantos do Nixi Pae*¹⁷⁸

No curso Saberes Tradicionais tivemos uma rica experiência com a tradução desse canto acima junto com Joaquim Maná Huni Kuĩ. Além da compreensão da própria língua, existe todo um contexto da miração que precisa ser levado em conta para que possamos entender as imagens descritas. Coloco aqui a versão feita por Joaquim, traduzida de forma literal, palavra por palavra, e a minha transcrição tendo como referência a tradução dele:

Versão literal:

Palha com caminho é
Coco com caminho é
Terra alta caminho verdadeiro
Lado da Terra outro com
Remédio – veneno corpo todo
Cantar fazer estar

¹⁷⁸ KAXINAWÁ. *Huni Meka – cantos do Nixi Pae*, p. 58.

Arara tabaco ir com está
Lado terra alta outro com
Peito machado fazer está
Você empurra/barra comer
Folha reflexo verdadeiro
Corpo escuro vestir está

Versão transcrita por mim:

No caminho da palha é é é é
No caminho do coco é é é é
Terra alta caminho verdadeiro ro ro ro
Do outro lado da Terra com com com com
Todo corpo é remédio e veneno no no no
Cantar está fazendo do do do
Vamos Tabaco da Arara com com com com
Do outro lado da Terra com com com com
Peito feito machado está fazendo do do do
A comida você vai deixando do do do
Folha reflexo verdadeiro ro ro ro
Vestido o corpo está desaparecendo do do do

Joaquim nos explicou, por exemplo, que o verso que diz das terras altas pode estar relacionado com a sensação que temos ao tomar o cipó. A ideia de que a pressão do cipó está sendo controlada e alinhada pela canção é também fundamental. Tanto o ritmo, quanto as imagens, estão atuando para cadenciar o fluxo da energia intensa produzida pela ingestão do cipó.

A experiência de gravar e publicar os cantos do *Nixi Pae*, na língua dos Huni Kuĩ, surge no livro como a impressão de uma língua, que participa da formação da história dos impressos que registram o *hãtxa kuĩ* na escrita alfabética. Não só como cantos, com quebras marcando versos, mas também com finais vocalizados que repetem sílabas, ritmando e rimando a canção. Mais uma impressão, ao estilo Huni Kuĩ, de uma vasta tradição oral que cada vez mais vem sendo registrada. Como nos conta Joaquim de Lima Kaxinawá ou Maná Huni Kuĩ, linguista e pesquisador da língua *hãtxa kuĩ*:

Esse livro *Huni Meka, cantos do nixi pae*, conhecido também como ritual do cipó, faz parte do trabalho de pesquisa que vem sendo realizado por alguns professores sobre as tradições musicais do nosso povo, que em sua origem são os Huni Kuĩ, ou Gente Verdadeira. Esse interesse em registrar a nossa cultura nasceu no momento em que a nossa língua passou a ser dominada pela escrita. A publicação dessa pesquisa sobre os cantos do Nixi Pae tem o mesmo objetivo de anos atrás, quando demos início às pesquisas: queremos que os nossos conhecimentos tradicionais, a nossa cultura, especialmente as músicas, façam parte do estudo de línguas nas escolas indígenas, para que os professores aprendam e ensinem a seus alunos. Não só a seus alunos, mas também para todo o povo Kaxinawá, para que possam se

expressar e fortalecer a língua materna. Por isso, em sua maior parte, este livro está escrito em hãtxa kuĩ ou Língua Verdadeira, uma das nove línguas da família Pano ainda existentes no Acre.¹⁷⁹

Tempos depois que conheci os livros *Nixi pae* e o *Huni Meka*, pude ver Ibã anotando em seu caderno pessoal alguns cantos de que ele se lembrara numa sessão de ayahausca na casa da professora Maria Inês, talvez não por acaso, na Serra do Cipó, pequena vila de Minas Gerais. Uma cena que me marcou muito por entender o rigor do que Ibã chama de sua pesquisa.

Além dessa catalogação sistemática dos cantos numa organização como num roteiro de uma cerimônia de *nixi pae*, fotos e a apresentação dos professores-pesquisadores indígenas, o livro *Huni Meka* traz ainda uma versão reduzida da história do cipó, comparada à versão do livro *Nixi Pae*. Tal fato reforça a relação dos dois livros como complementares, delineando um tipo de livro huni kuĩ que se debruça sobre o cipó, suas histórias e seus cantos.

Para finalizar, é importante destacar que os cantos e o uso da ayahuasca são um dos processos de cura utilizados pelos Huni Kuĩ. Junto com eles podemos elencar ainda as plantas medicinais, o sopro no corpo, o uso do rapé e os banhos realizados com combinações de ervas da floresta.¹⁸⁰

A história do cipó

Seguindo a orientação de Claude Lévi-Strauss nas *Mitológicas*, mais especificamente na abertura do volume 1, *O cru e o cozido*, a escolha desse mito é uma entrada na complexidade de histórias que os Huni Kuĩ nos contam. Não estamos afirmando aqui que esta seja uma história mais importante que as outras. É, por contingência, uma das que estão disponíveis e publicadas pelos próprios Huni Kuĩ e, além disso, ela abre de maneira emblemática um dos discursos possíveis ao lermos as narrativas dos Huni Kuĩ. Vejamos o que Lévi-Strauss afirma ao justificar o começo do livro *O cru e o cozido* por um mito Bororo e não por outro qualquer da América:

¹⁷⁹ KAXINAWÁ. *Huni Meka – cantos do Nixi Pae*, p. 4.

¹⁸⁰ O que também pode ser verificado em outros povos Pano. No livro *A morada das almas: representações das doenças e das terapêuticas entre os Marubo*, a antropóloga Delvair Montagner afirma que, em seus rituais de cura, os Marubo, povo situado no vale do Javari na Amazônia, se utilizam de rapé, ayahuasca, folhas e raízes.

Mas se, do início ao fim, o fio condutor será fornecido por um mito dos índios Bororo do Brasil Central, a razão desse procedimento não deve ser procurada nem na hipótese de que esse mito seja mais arcaico do que outros, de que estudaremos depois dele, nem na suposição de que o consideremos mais simples ou mais completo.¹⁸¹

Dada a diferença do trabalho que está sendo feito, tratando somente de histórias do mesmo povo, é importante ressaltar que, dentre as histórias Huni Kuĩ apresentadas neste texto, não há uma que eu possa considerar mais arcaica ou simples. A própria história do cipó tem diversas versões e a escolha desta se dá por ter sido escrita por Ibã, o Huni Kuĩ com o qual tenho relações mais próximas. Várias são as publicações que foram feitas dela.

Na história do *Nixi Pae* a cobra é nomeada de jiboia, mas poderíamos pensar em outras cobras, em outras versões desta narrativa, como a sucuri, isso pode variar de povo e de região, o fato é que a cobra é um signo fundamental para a leitura do texto que pretendemos. Na cosmovisão que adentramos, é importante saber da relação do homem Huni Kuĩ com a jiboia e o cipó. Das versões que pude conhecer dessa narrativa, que estabelece a relação do povo com a cobra e o cipó, várias escutei na própria voz dos Huni Kuĩ, mas a que citarei aqui é escrita por Isaias Sales Ibã Huni Kuĩ no livro *Nixi Pae – o espírito da floresta*:

Um dia o índio foi caçar dentro da floresta, no caminho, na beira do lago encontrou um pé de jenipapo. As frutas dão fartura e comida aos bichos da mata.

Ele parou de caminhar, tinha muito rastro de anta e veado. Pensou, e fez uma tocaia para poder esperar a anta e o veado. Fez uma casa pequena de palha de jarina bem fechada. Entrou na tocaia e ficou esperando os animais. Nada de chegar o veado (txashu) e a anta (awa). Ficou aperreado, sentiu sono e dormiu dentro da sua tocaia. De repente ouviu um barulho, levantou-se para ver o que era. Viu uma anta (awa) procurando jenipapo. Pegou tres frutas do jenipapo e foi descendo devagarzinho na beira do lago.

O homem da tocaia começou a prestar atenção no segredo da anta, o que ela estava fazendo. A anta ficou na beira do lago, jogou as frutas de jenipapo para baixo, pra cima e no meio. A anta (awa) ficou esperando e logo começou a sair muita espuma no meio do lago, e no meio da espuma ela boiou: era uma mulher clara de cabelos compridos e lisos, magra e bonita. Era uma mulher jiboia que vinha atrás da anta. Ela subiu pra terra, abraçou e beijou a anta (awa). A anta transou com a mulher jiboia.

O homem da tocaia viu o segredo da anta ou awa e, somente observando, apaixonou-se pela mulher encantada. A anta (awa) terminou de fazer amor com ela e combinou para se encontrarem na outra semana. O homem dentro da tocaia ouviu a conversa dos dois. A awa foi embora e a mulher sumiu para dentro do lago. O homem pensou.

¹⁸¹ LÉVI-STRAUSS. *O cru e o cozido*, p. 20.

Muitas vezes uma história indígena, publicada em livro, é menosprezada por ser considerada pouco trabalhada, por ser vista apenas como uma transcrição da história oral, com pouca riqueza sintática ou vocabular, portanto, pouco literária. Poderíamos discutir diversas questões relativas às diferenças entre relatos orais e suas traduções para o escrito, e o preconceito de que na medida em que os autores indígenas estão aprendendo a escrita alfabética, seu trabalho deixaria a desejar na passagem do oral para o escrito.

Mas é interessante que percebamos a delicadeza e a minúcia com que esta narrativa vai se delineando, mesmo em português. Primeiro, o pé encontrado é o jenipapo. É dele que será, e sempre foi, feita a tinta negra usada na pele dos Huni Kuĩ, um dos suportes do *kene*. Digamos que um segredo está guardado neste fruto extremamente simbólico. Depois o índio encontra um rastro. Outro elemento particularmente especial numa floresta. E, finalmente, o indígena faz uma tocaia. É necessário que ele esteja imperceptível para que possa descobrir o que acontecerá. Há então toda uma concepção, uma maneira de movimentar-se, de saber como se portar para poder caçar, observar um animal. Ele escuta um barulho, sai de seu sono, e vê o encantado. Da espuma do lago bóia uma mulher-jiboia que vai atrás da anta... Esta mulher jiboia seria o que os Huni Kuĩ denominam *encantado*. Vários são os seres do encantado, segundo eles. Esses encantados se encontram nos mitos indígenas em geral, como escreve Viveiros de Castro:

O que define os agentes e os pacientes dos sucessos míticos é, precisamente, sua capacidade intrínseca de ser outra coisa; neste sentido, cada personagem difere infinitamente de si mesmo, visto que é posto inicialmente pelo discurso mítico apenas para ser substituído, isto é, transformado. Esta “auto” diferença é a propriedade característica dos agentes cosmológicos que designamos pela palavra “espíritos”; por isso, todos os seres míticos são concebidos como espíritos (e como xamãs), assim como, reciprocamente, todo existente atual ou “modo finito” pode se revelar agora, porque foi, antes, um espírito, uma vez que sua razão de ser encontra-se relatado no mito.¹⁸²

Cada elemento posto ali participa da vida com uma vitalidade imensa de significados e não por acaso está sendo narrada daquela maneira. A escrita de Ibã cumpre um papel para seu povo e para a disseminação do texto Huni Kuĩ, conduz com sabedoria uma história que antes foi contada oralmente por seus antepassados. Enfim,

¹⁸² CASTRO. *Metafísicas canibais*, p. 57

uma envolvente e sedutora narrativa, uma narrativa com potência de fruição e não de prazer, no sentido formulado por Roland Barthes.

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia: aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.¹⁸³

A história contada por Ibã, sintetizada através de imagens como numa certa literatura oriental, tem a potência de fazer vacilar o leitor, pelo menos um certo tipo de leitor, como nos diz Barthes. Não pela experimentação com a sintaxe, mas pelo encadeamento sedutor dos mitemas,¹⁸⁴ expostos na sequência da narrativa, que necessitam de um certo deciframento, que nos cativa pelo mistério do que não se revela completamente, o oculto do mito, “essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.”¹⁸⁵

O homem que estava de tocaia então sai e faz o mesmo que a anta. A mulher/jiboia reaparece e eles fazem sexo. Como ela gostou muito, ele é convidado para morar junto dela. E ele aceita:

A mulher pegou remédio, botou remédio no olho do índio, já encantado com ela. Ele foi com ela pra terra da jiboia debaixo da água, para outro mundo, virou encanto de jiboia.
Chegou a sua casa, entrou no quarto e ficou dentro de seu quarto.
Ela falou assim pra ele:
Eu vou avisar para o meu pai e a minha mãe.
Foi e avisou assim:
Eu já consegui marido.
Os parentes dela gostaram dele. Ele morou com ela 12 anos, fez três filhos jiboia, dois homens e uma mulher.
Um dia a mulher jiboia começou a preparar o cipó para tomar com seu povo.
Quando estava tirando muito cipó e fazendo o preparo, o marido chegou, e perguntou:
O que é isso?
A mulher dele explicou:
Esse é cipó Huni Pae. Estou fazendo chá para beber e ver coisa bonita.
Ele ficou animado e disse:
Eu vou tomar também.
A mulher disse que não podia beber.
Você é uma pessoa nova que está conhecendo agora, então você não pode tomar com a gente.
O homem teimou e tomou o cipó preparado. A mulher, o sogro e a sogra tomaram e veio a miração muito forte, apresentando muita luz forte.

¹⁸³ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 20.

¹⁸⁴ Lévi-Strauss define o mitema em *Antropologia estrutural* (1973) como elemento próprio do mito, grande unidade constitutiva. “Como proceder para reconhecer e isolar essas grandes unidades constitutivas ou mitemas?” (p. 226).

¹⁸⁵ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 16.

O homem não aguentou, quando a mulher começou a cantar, a sogra e o sogro estavam cantando também. Ele começou a gritar, pensando que não retornaria mais, estava vendo na mira que seu sogro o estava engolindo, ele se viu dentro da jiboia. Quando a pressão foi embora o homem parou de gritar, mas quando estava gritando contou sobre a sua vida. E quando estava dentro da jiboia descobriu que a mulher dele era uma jiboia. Até então ele não sabia que estava encantado.

Mais uma vez interrompo para comentar alguns aspectos deste trecho. Um dos pontos que trataremos, e creio ser dos mais marcantes nos textos que estamos lendo, é a transformação. Ela surgirá em vários momentos no pensamento e na concepção da vida dos Huni Kuĩ. Penso que é uma das chaves para o pensamento que se produz neste texto. Aqui é importante levarmos em conta a teoria do perspectivismo ameríndio desenvolvida por Viveiros de Castro. Para o antropólogo, o pensamento ameríndio teria uma “qualidade perspectiva”. Sua reflexão parte da premissa de que o modo como os seres humanos veem os animais e outros seres é diferente do modo como esses seres vêem os humanos. Diz ele:

Os animais predadores e os espíritos, entretanto, veem os humanos como animais de presa, ao passo que os animais de presa vêem os humanos como espíritos ou como animais predadores. [...] Eles se apreendem como, ou se tornam, antropomorfos quando estão em suas próprias casas ou aldeias, e experimentam seus próprios hábitos e características sob a espécie de cultura: vêem seu alimento como alimento humano (os jaguares veem o sangue como cauim, os mortos veem os grilos como peixes, os urubus veem os vermes da carne podre como peixe assado etc.), adornos corporais (pelagem, plumas, garras, bicos, etc.) como adornos ou instrumentos culturais, seu sistema social como organizado identicamente às instituições humanas (com chefes, xamãs, ritos, regras de casamentos etc.).¹⁸⁶

Ele sugere um “multinaturalismo”, ao invés do “multiculturalismo” moderno, para o pensamento indígena, ou seja, para a concepção ameríndia não haveria uma unicidade da natureza e uma multiplicidade de culturas, mas, sim, o contrário: uma unidade do espírito e uma diversidade de naturezas. A transformação em cobra e a ida para o fundo da água, e a tomada de consciência depois do cipó, são todas visões em perspectiva. Como nos diz Viveiros, será sujeito quem se encontrar ativado ou agenciado “pelo ponto de vista”.¹⁸⁷ E, com isso, talvez possamos pensar que será a leitura da história do *Nixi Pae*, ao ser traduzida em livro, uma possibilidade de potencializar essa passagem entre os pontos de vista de homem para cobra, de cobra para homem, já que como nos diz o antropólogo: “todo ser a que se atribui um ponto de vista será assim sujeito, espírito, ou melhor, ali onde estiver o ponto de vista,

¹⁸⁶ CASTRO. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, p. 350.

¹⁸⁷ CASTRO. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio, p.126.

também está a posição de sujeito”. Um efeito xamânico da narrativa mítica, como ele mesmo assinala:

O perspectivismo ameríndio conhece um lugar, geométrico por assim dizer, onde a diferença entre os pontos de vista é ao mesmo tempo anulada e exacerbada: o mito, que se reveste então do caráter de discurso absoluto. No mito, cada espécie de ser aparece aos outros seres como aparece para si mesma (como humana), e entretanto age como se já manifestando sua natureza distintiva e definitiva (de animal, planta ou espírito). De certa forma, todos os personagens que povoam a mitologia são xamãs, o que, aliás, é explicitamente afirmado por algumas culturas amazônicas.¹⁸⁸

Voltando à narrativa, logo os dois se casam no fundo do rio. Sem maiores problemas vivem doze anos até que ela começa a preparação do chá. A esposa coloca uma restrição a ele e, mesmo assim, fascinado, ele resolve beber. E é com o cipó que ele mais uma vez tem uma revelação. Vê que seu sogro era uma jiboia e como cobra quer comê-lo. Depois que a pressão passa, curiosamente ele começa a contar sobre sua vida. E, através de uma elaboração pela fala, algo próximo à experiência poética e psicanalítica, ele percebe que sua mulher é jiboia. Ela era um encantado e o índio não sabia.

Todos da família da mulher ficaram desconfiados, não estavam mais gostando dele. O índio ficou todo triste e desconfiado, se fechou com ele mesmo. Ficou pensando que estava perdido morando muito longe de sua família antiga. Não tinha nenhuma ideia para voltar pra sua família.

Até que um dia chegou uma mulher bem morena. O homem estava sentado lá fora pensando, a mulher passou perto dele. E falou:

– O que você está pensando, homem?

O homem respondeu:

– A minha mulher não quer mais morar comigo.

A mulher respondeu:

– Tá muito fácil meu nome é Ixke, moro perto da sua família, que você deixou. Está vendo meu cabelo todo assanhado? É por causa de você, que deixou sua família. Estão todos passando mal, eles queriam me pegar e puxaram o meu cabelo. Melhor tu ir embora, não deve morar mais aqui, a tua mulher jiboia esta aprontando para te matar.

O índio falou com Ixkê:

– Como posso voltar?

– É muito fácil. É assim: vai pegando o igarapé, subindo até a cabaceira, e lá vai encontrar raiz de paxiúba, onde esta pingando água. Tu sais, vai embora. Ixkê explicou pra ele.

No outro dia o índio foi caçar, falou pra mulher assim:

– Eu vou caçar e volto aqui.

Ele saiu bem cedinho, pegou o igarapé, foi subindo até encontrar com Ixke e encontrou a raiz de paxiúba, boiou perto da sua casa deste lado do mundo.

¹⁸⁸ CASTRO. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio, p. 135.

Encontrou um parente dele, ficou na casa do cunhado antigo. Contou a sua história com a mulher jiboia. O homem passou um tempo morando com seu cunhado.

Os três filhos que teve com a mulher jiboia estavam muito preocupados procurando o pai.

Deste lado do mundo, ele foi caçar de novo na beira do igarapé, então encontrou o seu filho mais novo. O filho jiboia vendo que encontrou com o pai dele, chamou o outro irmão, a irmã e a mãe.

O filho que encontrou o pai, logo engoliu o dedo do pé, o filho jiboia gritou assim:

– Siri siri siri.

Veio o outro filho mais velho e engoliu até a coxa. Veio o outro filho mais novo e engoliu até a cintura.

O homem começou a gritar chamando os seus outros parentes do mundo de cá:

– Venham parentes. As jiboias estão em engolindo.

Gritou para os outros parentes escutarem. O parente escutou, veio na carreira e encontrou o homem com a cintura sendo engolido pela parenta jiboia. Com os outros parentes conseguiram tirar ele.

O homem ficou com o corpo todo mole, ficou na rede, estava doente, falou para seu cunhado:

Quando eu morrer me enterra, passando seis meses pode me procurar na minha sepultura. Na parte direita vou virar cipó, na parte esquerda vou virar rainha. Tira o cipó, corta uma palma de comprido, bate com um pedaço de pau, tira a casca, bota água junto com a folha, pode cozinhar e depois cantando, eu fico dentro do cipó explicando para você.

Foi explicando pro cunhado dele enquanto ele morria. Enterraram, passou seis meses, o cunhado dele foi visitar a sepultura e já tinha nascido o cipó e a rainha. Tirou os dois juntos. Fez como ele havia explicado.

Fez cipó, tomou, veio a miração, teve muitas explicações, mostrando o futuro, presente e passado. É verdade, do homem surgiu o cipó. É essa a nossa história.

Então o homem se tornou cipó, cipó que ele aprendeu com a cobra. Além desse conhecimento fundamental, foi a partir do contato com a cobra que surgiram os desenhos da tecelagem, motivos gráficos que permeiam toda a vida dos Huni Kuĩ, os *kene*. A revelação que tive para entender a importância da jiboia se deu quando, convivendo em 2014 com Nilson Sabóia ou Tuwe Huni Kuĩ, que passava uns dias comigo em Belo Horizonte para a edição de um filme relacionado aos Huni Kuĩ, ele viu uma bela menina que passava pela rua e disse: – *Hum, que jiboinha*. Estava agindo ali toda a história do cipó, todo o fascínio que a jiboia, assim como o amor, produzem. Êxtase, prazer e medo. Logo entendi e concordei normalmente: – *É... que jiboia*.

Uma tríade muito forte. Gente verdadeira, jiboia e cipó. Sendo que as três formas são transmutáveis entre si, convivem, e podem, potencialmente, produzir devires, no sentido dado pelo filósofo Gilles Deleuze (*apud* Zourabichvili): “Os

devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos.»¹⁸⁹

Isso que faz do livro *Nixi Pae – O espírito da floresta* não um similar do mundo, como formula Foucault em relação à epistemologia da Renascença, mas um agenciador da multiplicidade, da transformação. Diferentemente de uma conexão ou conjunção de termos, a multiplicidade aqui se refere a uma analogia, não como semelhantes, mas como uma diferença, o que Deleuze chama de síntese disjuntiva. Claro, esse processo leva em conta os leitores, suas experiências, a rede em que eles estão tecidos na narrativa. O convívio com a paisagem da floresta faz-se assim um contínuo no texto. Os rios, a água, a flexibilidade e a quantidade de desenhos na pele da jiboia, o canto, além do fascínio por esse animal tão grandioso.

A jiboia é um animal poderoso da floresta, realmente capaz de engolir um homem. Escutei diversos casos em que a jiboia teria engolido uma criança, inclusive também no Peru, ouvi relatos de Ashaninkas de que a cobra grande pode engolir um humano. E, de fato, sabemos que essa cobra come um animal inteiro, por exemplo, um boi. Suas mandíbulas são articuláveis até um ângulo de mais de 180 graus, o que cria uma capacidade de engolir animais grandes. Depois de engolir, os tecidos do seu corpo cedem para conter todo o animal dentro de si. Também para os ribeirinhos não indígenas, a jiboia (cobra grande da água) é um ser marcante.

Figura 14 - Cipó em forma de cobra, “escultura da natureza” na aldeia São Joaquim/AC

¹⁸⁹ ZOURABICHVILI. *O vocabulário de Deleuze*, p. 24



Fonte: Foto feita pelo próprio autor

O cipó faz analogia com a jiboia. Seus corpos possuem sínteses disjuntivas e colocam os Huni Kuĩ em constante devir. Ambos possuem a capacidade de se enroscar. Não é difícil ver alguém associando os dois. Não sem motivo, foi a cobra que ensinou a usar o cipó. Existe aí um devir potente, com uma grande força poética e misteriosa, no sentido que não pode ser compreendida racionalmente. Potência que de alguma forma sustenta uma comunidade, inclusive, no que tange a própria saúde do povo. Como nos diz a antropóloga Els Lagrou, em entrevista:

O cipó é considerado a substância do corpo da jiboia, vem do cipó mas é a transformação da jiboia. Dizem que é o sangue ou a urina da jiboia. Quando você ingere o líquido vital desse ser, você se transforma em um deles. Você se torna Outro temporariamente, e esse Outro se ele quiser se revelar ele vai pintar o mundo pra você com seus desenhos e suas cores. A partir dali o xamã vê o mundo com os olhos da jiboia, de Yube, dono do poder de transformação das formas, ele vai poder ver os espíritos da caça que estão fazendo mal a ele. Esse “fazer mal” que a caça faz é porque a caça na ontologia xamanística ameríndia em geral, no nosso caso kaxinawá, libera um duplo quando perde o corpo, então tem espírito que tem

agência, que é gente, que sabe se revelar como gente. Nesse ritual do cipó, os duplos desses seres que já foram gente no tempo mítico, vêm se vingar, como numa guerra, o que eu chamo de uma “batalha estética.”¹⁹⁰

Uma batalha estética, que poderia muito bem ser considerada imaginária, no sentido usado muitas vezes por leitores críticos dos mitos, na Grécia pelos evemeristas,¹⁹¹ para dizer de uma construção fantasiosa, e que não condiz com a verdade. Porém, o que aprendemos com os processos demonstrados no xamanismo Huni Kuĩ é que esse discurso os coloca em constante devir. Uma experiência conceitual simultânea a uma experiência concreta, produzindo o que Lévi-Strauss relaciona ao signo. Um conhecimento sensível, dado pelas relações sensoriais, mas conceitual, no sentido da ciência do concreto formulada por este autor, no livro *Pensamento selvagem*:

Com efeito, pelo menos uma das maneiras pelas quais o signo se opõe ao conceito está ligada a que o segundo se pretende integralmente transparente à realidade, enquanto o primeiro aceita, exige mesmo, que uma certa densidade de humanidade seja incorporada ao real.¹⁹²

De alguma maneira, a paisagem da floresta nos apresentou a cobra e o cipó, com suas interseções de conceitos/imagens. O cipó é o canal para se chegar às mirações. São elas que mostrarão que a história é verdadeira e é através delas que muito da sabedoria huni kuĩ e de outros povos amazônicos se refaz continuamente em devir.

Os humanos, gente verdadeira, com seu corpo delgado que também pode se enroscar, transformaram-se em cobra. Nesse processo é que eles se relacionam sexualmente com a mulher/jiboia. Humano que troca de ponto de vista pintando os desenhos que a jiboia ensinou. Gente verdadeira que tem em seus cantos, aprendidos com a jiboia, uma de suas maiores potências. Um canto que cura, na medida em que conduz o pensamento, chama a força, mostra musicalmente o significado:

Todo final de tarde o meu pai Tui cantava todas as suas músicas que ele aprendeu.

¹⁹⁰ LAGROU. Entre xamãs e artistas, uma entrevista com Els Lagrou. Disponível em: <http://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/>.

¹⁹¹ Tipo de leitura dos mitos, que recebe o nome de Evêmero (cerca de IV a.c.), segundo a qual os deuses e os personagens míticos são históricos mas estão envoltos em narrativas fantasiosas.

¹⁹² LÉVI-STRAUSS. *O pensamento selvagem*, p.35.

Quando ele deitou na sua rede, comecei a perguntar qual é o significado da música do cipó, quando se toma. Ele me falou que quando se canta a música do cipó, ela explica muitas coisas, dá o significado. Dentro do cipó e dentro da cantoria cada música tem o seu significado.

Quando se toma cipó causa a precisão de ver a verdade: o que acontece, o que vai acontecer, descobrir o futuro. Quando se canta a música, se chama a força. Abranda a força e cura o parente que está com dor de cabeça e fraqueza.¹⁹³

Nomeio uma tríade de interações, a cobra, o cipó e o homem, pois assim vejo agora, embora possivelmente haja mais elementos como os três, na medida em que conhecemos outras narrativas, mas por ora, a partir das narrativas que conheço, estes são principais. De toda maneira, a partir da compreensão desses três elementos, já temos algum conhecimento para podermos ler o texto huni kuĩ. Já podemos perceber que a relação entre a vida, a cura e o texto-mito-canção é extremamente entrelaçada. Constatação corroborada de maneira ampliada no livro que enfocaremos a seguir: *O livro vivo*. Por hora, vale ressaltar o aspecto altamente transformacional da cosmovisão huni kuĩ.

Primeiro o humano tinha corpo de anta. A jiboia virou, tomando um termo do livro *Macunaíma*, mulher. Depois o Huni Kuĩ que acompanhava tudo se tornou cobra e foi viver no mundo dela. No mundo das cobras, ele conheceu a miração de cipó, que é uma capacidade de ver coisas bonitas, como diria sua mulher/jiboia, e, por outro lado, a verdade, como diria o pai de Ibã, Romão Sales. Lá embaixo, o homem conheceu uma outra Huni Kuĩ que também se transformou de humana em peixe. Depois ele volta a ser humano, mas seus filhos jiboia tentam puxá-lo de volta ao mundo das águas. E, quando ele morre, seu corpo se torna cipó. Ou seja, o humano torna-se planta e seu corpo dará novas visões aos seus parentes. Imagem da transformação, que é uma das mais importantes para a textualidade indígena. A vida como transformação, mutável e constantemente em devir, algo que a obsessão de categorizar e analisar, de certo pensamento ocidental, não poderia captar.

¹⁹³ KAXINAWÁ. *Nixi Pae – O espírito da floresta*, p. 37.

A paisagem maxakali: o *yãmîy*

Os Maxakali parecem ter sido nômades, antes da chegada dos europeus, percorrendo historicamente uma região que vai do sul da Bahia ao leste de Minas, nos vales do rio Jequitinhonha e do rio Mucuri. Até os dias atuais, mesmo vivendo em suas aldeias, eles costumam sair em longas caminhadas por essas regiões. O atual coordenador do DSEI – Departamento de Saúde Especial Indígena – Célio Cezar Ferreira indica, como um dos principais problemas no tratamento dos Maxakali, a dificuldade de acompanhar famílias que saem em caminhadas até o sul da Bahia.

Como sabemos, trata-se de uma região predominantemente de Mata Atlântica. Apesar de ter hoje somente 8% de sua cobertura original, o bioma ainda é considerado um dos mais ricos em diversidade do mundo, inclusive com muitas espécies endêmicas. Estima-se que existam cerca de 20.000 espécies vegetais e em torno de 850 espécies de aves, 370 espécies de anfíbios, 200 espécies de répteis, 350 espécies de peixes e 270 de mamíferos,¹⁹⁴ sendo que destes 96 são de morcegos,¹⁹⁵ fato bastante relevante dada a importância mítica que esse animal tem para os Maxakali.

Ainda sobre a Mata Atlântica é interessante registrarmos que ela cobre o continente, ou pelo menos algumas de suas espécies, há pelo menos 3 milhões de anos e que existiriam registros de humanos vivendo nela há pelo menos 10 mil anos. Esses dados nos levam a nos perguntar desde quando vem a relação dos Maxakali com esta biodiversidade. Ou a pensarmos quão longo tem sido o convívio deles com tais elementos para que desenvolvessem percepções, observações, cosmovisões ou demais relações com essas plantas, animais, minerais e os ambientes em geral.

A vida para os Maxakali está intimamente relacionada com o que eles chamam de *yãmîy*. Como já assinaléi no capítulo anterior ao apresentar os livros analisados neste trabalho, umas das definições mais interessantes é da antropóloga Miriam Álvares: “*Yãmîy* quer dizer ‘canto’ em Maxakali. E também “espírito.” *Yãmîy* é a concepção central para se entender a cultura e a religião Maxakali.”¹⁹⁶

Esse complexo ente, fundamental na vida do povo Maxakali, tem sido estudado por antropólogos, mas também pela etnomusicóloga Rosângela Pereira

¹⁹⁴ Disponível em: <<http://www.mma.gov.br/biomas/mata-atlantica>>. Acesso em: 2 nov. 2016.

¹⁹⁵ FARIA, Deborah Maria. *Comunidade de morcegos em uma paisagem fragmentada da Mata Atlântica do sul da Bahia, Brasil*, p. 8.

¹⁹⁶ ALVARES. *Yãmîy, os espíritos do canto – a construção da pessoa na sociedade Maxakali*, p. 67.

Tugny¹⁹⁷ como canto, ou seja, em seu aspecto musical e em suas implicações na vida Maxakali, e também pelo pesquisador Charles Bicalho¹⁹⁸ como uma imagem da poética Maxakali. Charles defende inclusive que o *yãmîy* seria um gênero nativo de poesia. Seus estudos, conjuntamente com os diversos livros publicados pelos Maxakali, produziram uma compilação de diversos *yãmîy* e suas traduções literais e transcrições.

É importante que entendamos os *yãmîy* não apenas em sua forma musical, para não nos filiar-mos à tradição fonológica¹⁹⁹ criticada por Derrida. Sendo assim, poderíamos ampliar a afirmação da antropóloga afirmando que o *yãmîy* é o rastro Maxakali, no sentido cunhado pelo filósofo de uma arqui-escritura. Esta daria conta de toda a inscrição gráfica produzida por eles. Desta maneira, Derrida define a noção de rastro: “articulando o vivo sobre o não vivo em geral, origem de toda repetição, origem da idealidade, ele não é mais ideal que real, não mais inteligível que sensível, não mais uma significação transparente que uma energia opaca e nenhum conceito da metafísica pode descrevê-lo.”²⁰⁰

Logo, esses entes estão associados aos mais diversos tipos de iconografias tais como grafismos (em pinturas corporais e em artefatos) e aparecem na paisagem em inscrições geográficas, animais e plantas. Quase todas as publicações dos Maxakali estão centradas no *yãmîy*, seja como agente da saúde, da ecologia, da música, da poesia. Suas aparições se dão através de várias formas semióticas, estando eles traduzidos em CDs, em imagens de filmes ou em ilustrações nos livros, e, também, na escrita alfabética.

Um dos livros publicados pelos Maxakali é o *Yãmîy xop xohi yôg tappet – Livro de cantos rituais maxakali* (2004). Um livro de aproximadamente 40 páginas que traz alguns dos mais conhecidos *yãmîy*. Nele também observamos uma característica peculiar que já percebemos no *Livro maxakali conta sobre a floresta*

¹⁹⁷ Rosângela Tugny é etnomusicóloga, professora da IHAC da Universidade Federal do Sul da Bahia, dentre suas obras relacionadas aos Maxakali estão *Narradores Tikmu'un (Org.), Môgmôka yôg Kutex / Cantos do gavião-espírito, Narradores, escritores tikmu'un do Pradinho (Org.), Xũnîm yôg kutex xi âgtux xi hemex yôg kutex / Cantos e histórias do morcego espírito e do hemex e Músicas africanas e indígenas no Brasil.*

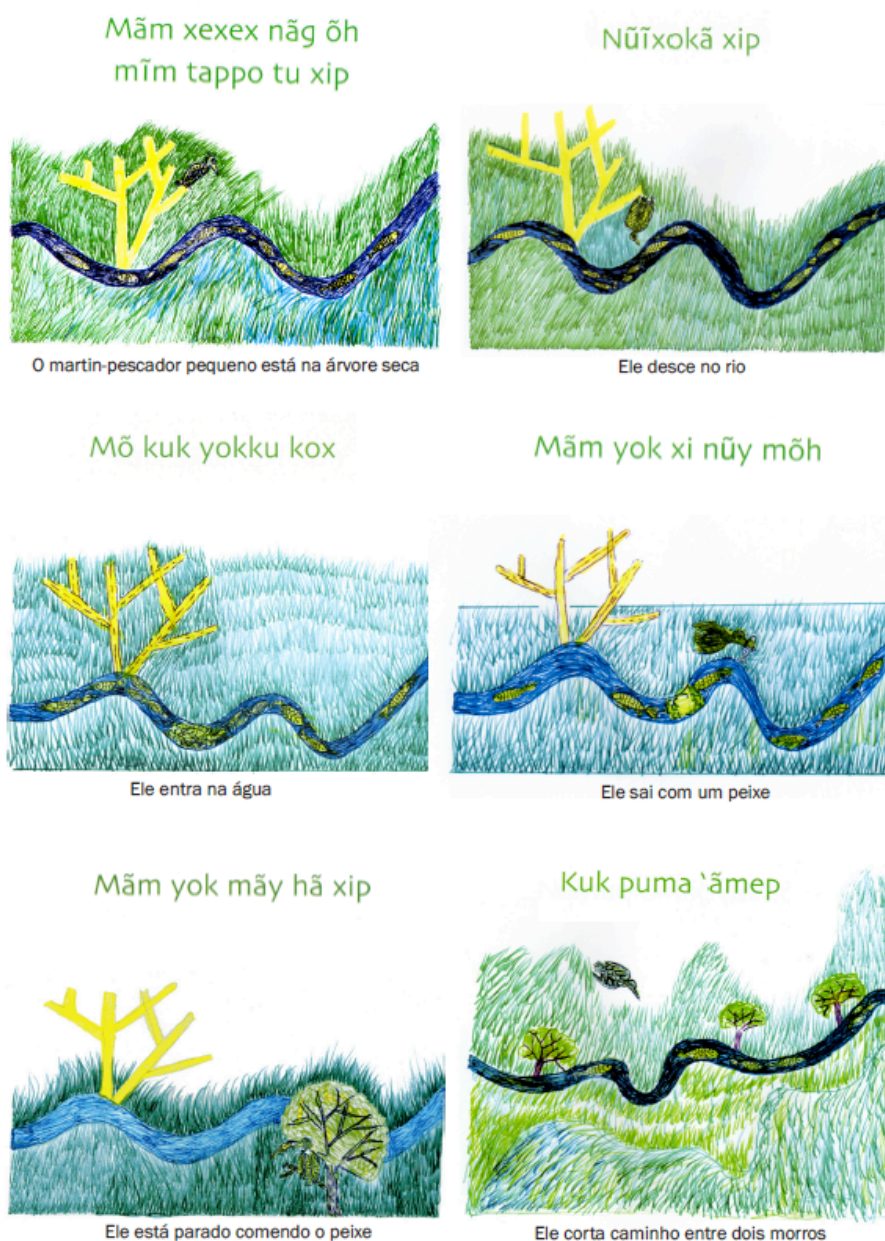
¹⁹⁸ Charles Bicalho é professor no curso de Design Gráfico da UEMG – Universidade do Estado de Minas Gerais. Em 2010, defendeu a tese *Koxuk, a imagem do yãmîy na poética maxakali*. Dentre seus artigos publicados está *Yãmîy maxakali – um gênero nativo de poesia*. *Aletria (UFMG)*, v. 16, 2008.

¹⁹⁹ Para um maior aprofundamento deste pensamento, sugiro o capítulo “Derrida e a crítica ao fonologismo” da minha dissertação *Esta é a paisagem que o pensamento permite: textualidades indígenas*.

²⁰⁰ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 80.

(2012). Sua leitura pode se dar da esquerda para a direita, assim como da esquerda para a direita, e neste caso também verticalmente. Vejamos o Martim Pescador:

Figura 15 – Yãmîy do Martim Pescador



Fonte: *Livro de cantos rituais Maxakali*²⁰¹

Como podemos observar, numa decisão editorial bastante interessante, não há no *Livro de cantos rituais Maxakali* uma disposição na página que privilegie a escrita fonética; há uma complementaridade entre as grafias, que potencializa a leitura dos

²⁰¹ MAXAKALI, *Livro de cantos rituais Maxakal*, p. 8.

yãmîy. Já no prefácio, Bicalho afirma que a palavra que designa escrita fonética para os Maxakali é *Kax'ãmîy*, que é composta por *kax* (som) + *'ãmîy* (riscar, desenhar), ou seja, desenho do som, risco do som. Essa definição da escrita alfabética maxakali nos revela a associação da escrita ao desenho, dando a entender que o som tem uma corporalidade possível de ser desenhada como qualquer outro corpo, sem que haja privilégio de qualquer sistema, ou um privilégio da phoné, como denuncia Derrida.

Para se ter uma ideia, nos livros organizados por Rosângela Tugny, que tratam de dois importantes rituais, o do gavião e o do morcego, *Cantos e histórias do gavião-espírito* e *Cantos e histórias do morcego-espírito*, foram compilados 270 cantos-espíritos. Além destes, Rosângela destaca ainda outros vários conjuntos de cantos como os *putuxop* (papagaio), os *koatkuphi* (talo da mandioca), *komãyxop* (compadre), *tatakox* (lagarta), *ãmãxux* (anta), *po'op* (macaco), *yãmîy* e *yãmîhex*. Para começarmos a apresentá-los, o *yãmîy* escolhido será o do pássaro Zabelê, canto que faz parte do ritual do morcego, o Xunîm:

Zabelê
(cantado por Marinho Maxakali)

diodioi diodioi

ô ô ô ô ô ô

ô ô ô ô

ê ê ê ê ê ê

ô ê ôi ô ê oi ô ê oi ô ê oi e ôi

vou-me embora, vou-me embora
vou-me embora com saudade
quando chegar, quando chegar
vou deitar com saudade

ô ô ô ê ô

ô ô ô ô ô

ô ô ô ê ô

guê guê guê guê guê
a cauda do peixe pequeno fez
guê guê guê guê

minha imagem no olho
minha imagem no olho ouvindo
sobrinhas
olhem apenas ouvindo

zabelê no vale para & canta
zabelê na colina para & canta
zabelê na encosta da colina para & canta
zabelê no cume da colina para & canta
zabelê na outra costa da colina para & canta

zabelê na quebrada para & canta
zabelê na caída da quebrada para & canta
zabelê no outro lado do rio para & canta
zabelê na ilha do meio do rio pra & canta
zabelê no cupinzeiro para & canta
zabelê em cima do cipó para & canta
zabelê ao lado da árvore para & canta

zabelê na árvore de fruto perfumado para & canta
zabelê com sede desce à nascente & canta
zabelê ao mato volta & vai cantar
zabelê metido no mato vai cantar, cantar

ôôôôôôô
êêêêêêê²⁰²

Como apresentado nos trabalhos de Alvares, Tugny e Bicalho, o *yãmîy* é uma imagem que projeta o Maxakali, de suma importância para a formação das pessoas. Mas de onde vêm essas imagens? O que são elas? Misteriosas como a vida elas são, diríamos com Deleuze, o que afeta os Maxakali, o que provoca devir e faz com que eles “captem” esses seres na forma de ritual. Elas também estão relacionadas a um passado absoluto onde ainda não havia as diferenças entre as espécies, incluindo aí a humana, de acordo com Eduardo Viveiros de Castro (*apud* Tugny):

Assim, a interferência sincrônica entre humanos e animais (mais geralmente, não-humanos) que se exprime nos conceitos de xamã e de espírito possui uma dimensão diacrônica fundamental, remetendo a um passado absoluto — passado que nunca foi presente e que portanto nunca passou, como o presente não cessa de passar — em que as diferenças entre as espécies “ainda” não haviam sido atualizadas.²⁰³

Uma reflexão bastante interessante neste sentido é a de Hugh Jones ao afirmar que essas histórias míticas não estão separadas completamente do que chamamos História. Como o antropólogo afirma, elas, as narrativas mítico-históricas, “deslizam naturalmente do mito para a história.” Afirma ele sobre os povos do Alto Rio Negro:

As longas narrativas dos Tukano que começam com a criação dos primeiros seres — os equivalentes a Kowai e Amaro para os Arawak —, e seguem até a chegada dos povos na cobra-canoa, geralmente terminam contando sobre a criação e a subsequente dispersão dos clãs componentes do grupo aos quais pertence o narrador. Mais uma vez, isso pode ser claramente observado nos livros da série Coleção Narradores Indígenas do Alto Rio Negro.²⁰⁴

Nesse mesmo sentido, as narrativas míticas maxakali do tempo dos

²⁰² TUGNY. *Cantos e histórias do morcego-espírito*, p. 65.

²⁰³ TUGNY. *Nomadismo musical entre os Maxakali*, p. 3.

²⁰⁴ HUGH-JONES. *Escrita nas pedras, escritas no papel*, p. 36.

antepassados participam da vida cotidiana maxakali cada vez que um ritual acontece, ou um canto é proferido. Dessa forma, podemos ler a narrativa do *Xunim*, espírito do Morcego, momento mitológico onde se deu o encontro dele com o Maxakali:

Antigamente, no tempo dos antepassados, não tinha religião de morcego para cantar. Tinha muito mato. E Xũnĩm fica dentro do mato. Monayxop (antepassado) estava roçando, para plantar bananeira. Ele plantou e cresceu. Saiu o cacho. E quando começou a amadurecer ele tirou. Ele cortou e foi deixando amadurar. Deixou e marcou o dia para vir pegar. Quando o antepassado voltou para buscar o cacho de banana madura, só encontrou as cascas, porque o Xũnĩm tinha comido a tepta (banana) de monayxop. Comeu tudinho.

O Xũnĩm, que mora dentro do mato, tinha saído, comido as bananas e voltado para dentro do mato.

O antepassado então deixou outro cacho de banana na roça, para voltar mais tarde e descobrir quem tinha comido sua tepta. De tardinha ele voltou e viu o Xũnĩm comendo. O Xũnĩm saiu correndo e o antepassado gritou:

– Espere aí!

O Xũnĩm parou, e o antepassado perguntou:

– Você comeu minhas bananas?

O Xũnĩm respondeu:

– Sim, comi. Banana é nosso alimento. Nós não comemos outra coisa.

Então o antepassado perguntou:

– Você tem alguma música?

E o Xũnĩm falou:

– Tenho.

O antepassado falou para ele sair do mato e ir morar na aldeia, na kuxex (casa de religião).²⁰⁵

Nessa história, está narrado o contato no passado absoluto, de que nos fala Viveiros de Castro, entre o Xunim e o antepassado Maxakali. É interessante notar que naquele tempo dos antepassados “onde ainda não havia diferença entre as espécies”, o Morcego conversa com o Maxakali. E sempre que um Maxakali é perguntado sobre como eles aprenderam os cantos, ele nos conta desse encontro. No livro *Cantos e história do Gavião-Espírito* podemos também conhecer a história, de forma mais prosaica, do Gavião. Mesmo que entre os Maxakali pareça não existir uma diferenciação literária entre prosa e poesia, poderíamos distinguir uma narrativa mais próxima do que chamaríamos de prosa, de uma forma mais poética, que seria os *canto-yãmîy*.

Os *yãmîy* podem ser objetos, plantas, mas são, na maioria dos casos examinados, animais. Em seu livro *Animal que logo sou*, Jacques Derrida continua

²⁰⁵ MAXAKALI. *Penãhã: Livro de Pradinho e Água Boa*, p. 113-114.

sua linha desconstrutiva do logocentrismo da filosofia ocidental nos apresentando uma tese sobre como adentraríamos no pensamento deste outro que não é o humano: “Pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar. É a diferença entre um saber filosófico e um pensamento poético.”²⁰⁶ E é no lugar desse pensamento poético que os *yãmîy* poderiam ser entendidos.

Claro que não podemos afirmar com certeza, mas quase todos animais que os Maxakali conhecem, que pertencem à paisagem da Mata Atlântica que eles vivem, possuem, ou são, um tipo de *yãmîy*. E para cada um deles haverá um canto e todo o ritual do *yamîyxõp*. O exemplo abaixo é um *yãmîy* da preguiça:

Xûûy atute hãm tu yãy hi ah
 Xûûy tute mîxux mûn mãmã
 Xûûy amõkaok ah
 Xûûy yã pepi yãy hi hu mîxux mãmã
 Xûûy pepi xit payã a pepi yõn ah xi xux ah
 Xûûy a pepi úyõg 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 nãmã 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.²⁰⁷

Como nos explica Viveiros de Castro, o mundo indígena é o mundo da caça, onde o caçador precisa saber, conhecer, fascinar-se pela presa para que ele consiga capturá-la. O perspectivismo é, portanto, praticado pelo Maxakali através de seus *yãmîy*. Cada um deles possui sua “roupa” no sentido que formula Viveiros de Castro. Cada *yãmîy* é um ponto de vista da paisagem:

Teríamos então, à primeira vista, uma distinção entre uma essência antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie, mas que não seria um atributo fixo, e sim uma roupa trocável e descartável. A noção de “roupa” é, com efeito, uma das expressões privilegiadas da metamorfose – espíritos, mortos e xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais – processo onipresente no “mundo

²⁰⁶ DERRIDA, *Animal que logo sou*, p. 22.

²⁰⁷ BICALHO. Disponível em <http://maxakali.blogspot.com.br/>, acesso em 24/07/2017.

altamente transformacional” (Rivière, 1994) proposto pelas culturas amazônicas.²⁰⁸

É interessante notar que os *yãmîys* são sempre uma perspectiva, um ponto de vista de um animal, de um espírito ou de um outro ser, sem necessariamente a participação do ser humano como um “eu” lírico. Quase não encontramos, entre os Maxakali, *yãmîys* que tratam de um sentimento de um sujeito social ou psicológico maxakali. Muitas vezes eles, os cantos-espíritos estão fazendo observações “de fora” sobre os próprios Maxakali. Num dos rituais, o da lontra, estas aparecem na aldeia para cobrar dos Maxakali os seus parentes que foram caçados. Os *yãmîy* ficam parados no centro da aldeia perto do *mimãñãm* (pau de religião). Depois guerreiam com os Maxakali. Nesta primeira fala, os *yãmîy* lontra dizem coisas como:

Vendeu e está vestindo o coró da minha mãe. Estou chamando para nosso chefe, estou ligando no celular. Vamos queimar nossa madeira, feitiço para matar todo mundo. Depois vamos embora! Vamos atropelar seu cachorro com meu carro. Comprou geladeira com a carne da minha mãe, está ficando rico graças à carne da minha mãe, e ainda guarda carne na geladeira, vocês têm chefe e nós também.²⁰⁹

Como este ponto de vista da lontra, diversas vezes os *yãmîy* expressam a perspectiva do corpo-espírito que canta ou daquele ente que é o tema do canto que está sendo pronunciado. É interessante salientar que Viveiros de Castro começa a desenvolver sua ideia do perspectivismo ao tentar descrever e interpretar a cosmologia dos Araweté, em sua tese de doutorado. Para tratar do tema do canibalismo divino, o antropólogo estuda, além do conceito de pessoa deste povo, os cantos e rituais xamanísticos onde as divindades e os mortos se manifestam humanos.

O que pode ser facilmente relacionado aos cantos-*yãmîy* dos que morreram, colecionados pelos Maxakali. E, no texto acima, fica nítida a pretensão canibal desses *yãmîy* de comerem os homens, já que estes comeram os povos-lontras. É aí, nessa troca canibal de pontos de vista, eu como outro, que se situa uma manifestação intensa da relação com a perspectiva do outro, da possibilidade de tornar-se outro. Ou, como dirá Viveiros sobre os canibais Tupinambás, “meu destino (do Tupi) é ser outro”:

O que estou dizendo é que a filosofia tupinambá afirmava uma incompletude ontológica essencial: incompletude da sociedade, e, em geral, da humanidade. Tratava-se, em suma, de uma ordem onde o interior e a identidade estavam hierarquicamente subordinados à exterioridade e à diferença, onde o devir e a

²⁰⁸ CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 351.

²⁰⁹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-ASMJPzaA00>>. Acesso em: 31 out. 2016.

relação prevaleciam entre o ser e a substância. Para esse tipo de cosmologia, os outros são uma solução, antes de serem, como foram os portugueses, um problema. A murta tem razões que o mármore desconhece.²¹⁰

Na introdução do livro *Cantos e história do Gavião-Espírito*, a professora Rosângela Tugny também observa essa relação perspectiva dos *yãmîy* e sua agência no mundo:

Esses povos-imagens, estes “animais”, *xokpor*, trazidos pelos cantos, não são figuras de linguagem, metáforas, personagens de fábulas, recursos poéticos que nos acostumamos a encontrar aliados à arte musical ocidental. Porque essas imagens não são passivas, plasmadas pelo poeta com a finalidade de projetar sobre elas sua subjetividade. São, ao contrário, imagens ativas, imagens que veem os Tikmu’un. Eles é que são olhados por elas. “Olhando para baixo, olhando para baixo...” ou “minha casa vejo”, diz o gavião-espírito quando chega nas aldeias, “a capivara olhou pra mim e disse diac” dizem os cantos do morcego, ou ainda “*yãmîy*, venha curvado procurar” dizem os homens aos *yãmîy*.²¹¹

Em certo sentido, poderíamos aproximar o *yãmîy* do haikai oriental, textualidade sem a marca autoral de um sujeito psico-lógico, aproximando-se do que diz Leyla Perrone-Moisés sobre a concepção de Roland Barthes:

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.”²¹²

Mas existe uma diferença marcante entre a filosofia do Taoísmo e dos budistas, que cultuavam essas formas poéticas do haikai, e os cantos indígenas que temos lido. Para o Zen o importante é a renúncia do eu, para os indígenas, seria tornar-se o outro. Não é contemplar a paisagem, é efetivamente tornar-se paisagem.

²¹⁰ CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 220-221.

²¹¹ TUGNY. *Cantos e histórias do gavião-espírito*, p. 22.

²¹² BICALHO. *Yãmîy maxakali – um gênero nativo de poesia*, p. 12.

Escritas em sobreimpressão

Um texto como *O livro da comunidades* pressupõe que o mundo seja dado em escrita (proposto à leitura) e apresenta-se como escrita, mas pressupõe também que a escrita de um livro é um fazer particular – não determinado por uma causa final, e em que a causalidade múltipla irrompe e perturba a estabilidade discursiva (condição de universalização automática) conferindo-lhe a forma para a qual não temos medida e que é exacta na sua insubstituibilidade.

Silvina Rodrigues Lopes

Uma reflexão importante neste trabalho é a de como tem se dado a aquisição da escrita alfabética para os indígenas na relação que esta estabelece com toda a multiplicidade iconográfica tradicionalmente utilizada pelos indígenas e suas relações com a paisagem. A partir das diversas experiências de confecções de livros e da observação do processo de aprendizado da escrita alfabética pelos indígenas, podemos pensar nas relações de sobreimpressão, de sobreposições dos textos, que ocorrem entre os mais variados sistemas gráficos de memória. Compreendemos, nesse sentido, que os indígenas não eram um povo ágrafo, ao contrário do que muitas vezes foi afirmado pelos mais diversos estudiosos, inclusive Lévi-Strauss em seu famoso *Tristes trópicos*.²¹³

Como já assinalamos, Derrida faz uma forte crítica à afirmação do antropólogo e levanta toda uma possibilidade iconográfica e de ampliação do entendimento do que se entende por escrita, na medida em que considera a própria narrativa genealógica uma forma de arqui-escritura, mnemônica. Acompanhando este raciocínio entendemos as iconografias dos *kene* Huni Kuĩ e dos *yãmîy* Maxakali como escritas anteriores à escrita alfabética. Como afirma Hugh Jones, essas escritas são decorrentes, depurações, de saliências da paisagem:

Os sistemas de memória apoiam-se sobre os princípios psicológicos gerais de ordem e de saliência: relações ordenadas entre as sequências da língua ritual e os

²¹³ Os Nhambiquara do grupo (a) ignoram completamente o desenho, excetuam-se alguns traços geométricos nas cabaças. Durante vários dias, não souberam o que fazer do papel e dos lápis que nós lhes distribuimos. Pouco depois, nós o vimos muito atarefados em traçar linhas onduladas. Imitavam nisso o único uso que nos viam fazer de nossos blocos de notas, isto é, escrever, mas sem compreenderem o seu objetivo e alcance. Aliás, eles denominaram o ato de escrever: *iekariukedjutu*, isto é, “fazer riscos”... (STRAUSS apud DERRIDA. *Gramatologia*, p. 152.).

elementos gráficos correspondentes dão ao sistema seu poder lógico, enquanto a saliência destes elementos gráficos dá ao sistema seus poderes expressivos.²¹⁴

Dessa forma, os *kene* são a pintura do corpo da cobra, do olho do papagaio, e uma rocha em forma de anta seria um *yãmîy*, digamos, *ready made* pela “natureza” para o Maxakali. As escritas iconográficas já são de alguma maneira sobreimpressões da paisagem, no sentido que formula Llansol ao dizer de sua escrita em língua portuguesa vivendo nas paisagens da Bélgica:

_____ talvez meu texto venha um dia a desaparecer. Não deixará de ser verdade que nasceu aqui.

Entre vós, na minha língua confrontada às vossas paisagens. Que podeis compreender e identificar sem, no entanto, desvendar a língua que foi a sua raiz. Por outro lado, os portugueses, que nem as vêem, nem as identificam, nem são embebidos por elas, podem ouvir a língua que as fala.

Esta sobreimpressão, a primeira vista discordante e contraditória, não surgiu por minha livre vontade. Impôs-me, embaraçante e complexa, e exigiu de mim mesma uma mutação para a qual nada, nem ninguém, me tinha preparado.

Eis o que aconteceu realmente:

Sei hoje que é nessa sobreimpressão que eu habito o mundo, e vejo, com nitidez, que outros vieram a ter comigo:

“concebe um mundo humano que aqui viva, nestas paragens onde não há raízes.”²¹⁵

Segundo Maria Gabriela Llansol, sem circunscrever um território de modo definitivo, a *sobreimpressão* não diz respeito, tão somente, à técnica textual/discursiva de se relacionar obras; antes, é uma forma de habitar o mundo²¹⁶ e uma técnica visual, em que paisagens deslizam umas sobre outras. Produzindo um saber que é como Lacan nos ensina: “O saber está é em certo nível, dominado, articulado por necessidades puramente formais, necessidades da escrita, o que culmina em nossos dias em um certo tipo de lógica.”²¹⁷

Em minha dissertação concluo, então, que o aprendizado da escrita alfabética acontece a partir de um processo também de sobreimpressão. Derrida nos alerta para o “salto” no aprendizado instantâneo da escrita, pelo qual teria passado o chefe Nhambiquara na descrição feita por Lévi-Strauss no livro *Tristes trópicos*. Ao invés desse “salto”, ele nos propõe que a escrita alfabética foi tomada por empréstimo, pois havia uma linguagem prévia, já elaborada pelos indígenas, que possibilitava isso:

²¹⁴ HUGH-JONES. Escrita nas pedras, escrita no papel, p. 20.

²¹⁵ LLANSOL. *Lisboaleipzig, o encontro inesperado do diverso*, p. 124.

²¹⁶ LLANSOL. *Lisboaleipzig, o encontro inesperado do diverso*, p. 124.

²¹⁷ LACAN. *O seminário, livro 17: O avesso da psicanálise*, p. 49.

De um lado, admite-se a diferença corrente entre linguagem e escritura, a exterioridade rigorosa de uma a outra, o que permite manter a distinção entre povos dispoendo da escritura de povos sem escritura. Lévi-Strauss nunca lança suspeição sobre o valor de uma tal distinção. O que lhe permite principalmente considerar a passagem da fala à escritura como um salto, como a travessia instantânea de uma linha de descontinuidade: passagem de uma linguagem plenamente oral, pura de toda escritura – isto é, pura, inocente – a uma linguagem que junta a si a sua “representação” gráfica como um significante acessório de um tipo novo, abrindo uma técnica de opressão.²¹⁸

Aqui poderíamos lembrar o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade. Não seria esse ato uma deglutição da técnica do outro? Os Nhambiquara não teriam enxergado na escrita alfabética e na utilização do papel a possibilidade de ampliar seus modos de poder, e, conseqüentemente, suas potencialidades humanas? Derrida nos lembra que Lévi-Strauss afirma que os “Nhambiquara não sabem escrever... tampouco desenham”²¹⁹ mas, em outro momento da sua tese, Lévi-Strauss nos apresenta o resultado a que chegaram alguns Nhambiquara como “uma inovação cultural inspirada por nossos próprios desenhos”. Ao que Derrida acrescenta à constatação de Lévi-Strauss: “Ora, não se trata apenas de desenhos representativos mostrando um homem ou um macaco, mas de esquemas descrevendo, explicando, escrevendo uma genealogia e uma estrutura social. E este é um fenômeno decisivo.”²²⁰

Já havíamos mencionado, mas vale ressaltar as considerações que faz o antropólogo Hugh-Jones sobre os petróglifos e outras formas de inscrição do Alto Rio Negro, e sua proposta de ampliar a noção do que seria escrita para os indígenas, e como isso tudo deve ser entendido conjuntamente com as tradições orais:

Também sugiro que, em vez de insistir na distinção rigorosa entre as sociedades com e sem escrita, ou de questionar se os petróglifos, pinturas nas paredes e nas cestarias e outras formas de inscrição são ou não “escritas verdadeiras”, é mais interessante e produtivo ampliar o campo de pesquisa e investigar quando as formas gráficas óbvias e as arquiteturais e espaciais, aparentemente não-gráficas, agem conjuntamente com as tradições orais.²²¹

Outro aspecto bastante interessante é a relação que ambos os povos estabelecem entre o canto e a imagem. De alguma forma as imagens estão escritas no canto. A importância do canto é central para as culturas indígenas e há todo um

²¹⁸ DERRIDA. *Gramatologia*, p.149.

²¹⁹ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 153.

²²⁰ DERRIDA. *Gramatologia*, p.15.

²²¹ HUGH-JONES. *Escrita nas pedras, escritas no papel*, p. 4.

processo criativo tradutório de imagem. O que, tanto nos Maxakali quanto nos Huni Kuĩ, parece haver é uma relação de contiguidade entre o canto e imagens, e mais uma vez, a paisagem. Como já assinalamos no capítulo anterior, em todos os livros indígenas, as imagens estão ali participando da construção do registro memorialístico em diálogo com a escrita alfabética, e as duas atravessadas pela paisagem. A professora Rosângela Tugny conta que o desenho serviu como um método para a elaboração do livro *Cantos e histórias do gavião-espírito*, assim como nos três livros trabalhados na presente tese. A etnomusicóloga percebe, durante o processo, a importância do desenho, sua íntima relação com os cantos e sua presença na vida maxakali antes da escrita alfabética:

A escrita alfabética que os maxakali passaram a adotar é ainda bastante jovem. Mas ao que me provaram, já possuíam uma escrita dos cantos: os desenhos. Desde o primeiro canto transcrito, foram produzidos desenhos que entendo como cantos-imagens. Sempre que os reproduzia e levava às aldeias, percebia as mulheres e outros homens cantando com seus dedos apontando detalhes das imagens, e não as palavras. Não houve espaço nesta publicação para realizar o livro com todos os desenhos produzidos durante o processo, o que, desde cedo, foi desejo explicitado por eles. (...) Suponho que estes desenhos não seriam uma forma de expressão aprendida pelos Tikmu'ũ no contexto das missões evangélicas e posteriormente escolas indígenas. Os *mimanãm*, traduzidos por eles como pau de religião, já trazem inscrições não apenas gráficas próprias aos seus *yamíyxop*, mas as imagens trazidas pelos cantos.²²²

Ibã Huni Kuĩ também nos apresenta em seu trabalho com o grupo MAHKU²²³ – Movimento dos artistas Huni Kuĩ – esta forte relação do canto com a imagem. Para Ibã e os demais integrantes do grupo, pintar um quadro é de alguma forma traduzir um canto, o que ele chama de trabalho do espírito da floresta. Entre os cantos estão os do *nixi pae*, que é também o nome dado ao cipó, a *ayahuasca*, e são aprendidos com a jiboia, muitas das vezes em sessões de mirações com o cipó. “Nixi” é fio e “pae”, encanto. Ibã fala que no sonho da miração ele vê as cores, as luzes que fazem os desenhos, como ele diz, “a ayahuasca traz tudo dentro da luz”. Com seus alunos, ele desenvolveu o método de pintar com o canto, desenhar com música:

Música conta do objeto, a jiboia remendava com o céu, que remendava com o pássaro, pássaro remendava com a terra, que remendava com árvore, assim que eu

²²² TUGNY. *Cantos e histórias do gavião-espírito*, p. 30.

²²³ MAHKU é nome dado ao Movimento dos Artistas Huni Kuĩ. A partir das pesquisas com as novas gerações, Ibã e seu filho Bane Huni Kuĩ, além de outros integrantes, adotam a expressão visual do desenho e da pintura para fazer traduções visuais dos cantos.

percebia na música, eu sentia na música, então eu vou começar a desenhar com os alunos para ver como ficaria.²²⁴

Uma relação entre canto-imagem é o que se tornou a pesquisa de Ibã com o grupo artístico MAHKU. Trabalho que estabelece uma forma de registro potente para ambas as expressões, o canto, a imagem e paisagem, e cria uma forma de ensino próprio dentro das escolas, sem colocar a escrita alfabética como centro do processo de aprendizagem. Os Huni Kuĩ já possuíam os *kene* e toda uma maneira de transmissão através deles, que não se perde com a escola. O alfabeto em sobreimpressão com o *kene*. Nos *kenes* estão escritas imagens que condensam histórias inteiras e cantos. Por isso é tão precisa a formulação de Ibã quando diz que os desenhos são os significados da cantoria:

Figura 16 – Pintura do grupo MAHKU



Fonte: Exposição Mira! Artes Visuais dos Povos Indígenas²²⁵

Ampliando ainda mais a noção de escrita desenvolvida a propósito do *yãmîy*, esses cantos não acontecem sozinhos num ritual. Eles compõem o que Bicalho chama

²²⁴ HUNI KUĨ. *Espírito da floresta*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zRlbRpoi0cQ>>. Acesso em: 1º nov. 2016.

²²⁵ Disponível em <https://projetomira.wordpress.com/>. Acesso em 24/07/17.

de “poesia performática”: *yamîyxõp*. A partícula “xõp” é uma marca de plural. O *yamîxõp* é um ritual, portanto, onde estão vários *yãmîy*. Trata-se de toda uma *performance*, onde os participantes não só cantam o *yãmîy* mas dançam, pintam os corpos e se alimentam, tudo conforme aquele *yãmîy*.

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*.²²⁶

Assim, os Maxakali lidam com as mais diversas linguagens, enriquecendo umas com as outras, alastrando o rastro: o *yãmîy*. O artista Maxakali contemporâneo, não debruçado sobre uma linguagem em especial, mas de posse de várias delas, coletivamente se expressa, fazendo a comunidade se confundir com o seu próprio fazer, com sua *poiesis*, constantemente. A assinatura coletiva das obras, como faz o conhecido/desconhecido artista Banksy, já que este nome é um pseudônimo e sua identidade nunca foi revelada. O artista, ou grupo, atua fazendo *graffiti* e estêncils em importantes cidades do mundo e também em importantes galerias de arte com uma originalidade estilística, sem uma cara. O *happening*, a instalação e a *performance* estão completamente contempladas no ritual Maxakali, no *yamîyxõp*.

Para os Huni Kuĩ também os rituais englobam todas as variadas expressões, que também são performáticas. Vale destacar no caso deles a presença intensa dos *kene* e como eles criam uma linguagem particular, um rastro próprio dos povos do tronco linguístico pano. Ao serem escritas nas peles, nos rostos, nas bolsas, adereços de cabeça e demais acessórios, os Huni Kuĩ “vestem” seus *kene* da pele da cobra, do olho da arara ou do rabo do jacaré. A escrita dança nos corpos e por isso a sobreimpressão desta com o alfabeto traz vivacidade aos projetos gráficos dos livros.

Talvez tenhamos na contemporaneidade a possibilidade de ler a arte feita pelos indígenas, de uma maneira inédita na nossa história, assim como nos dizia Risério com a poesia em seu livro *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros* (1993) ou no trabalho desenvolvido pelo crítico de arte paraguaio Ticio Escobar, que propõe a seguinte reflexão:

²²⁶ BICALHO. *Koxuk, a imagem do yãmîy na poética maxakali*, p. 106.

En cuanto al hecho de hablar del arte indígena como obra total o espectáculo; sí, es cierto, estos términos son riesgosos y pueden prestarse a confusiones. Lo que pasa es que la médula del arte indígena es el ritual, que significa una representación y una puesta en obra del complejo sistema de expresiones que conforman el acervo estético del grupo. Uso "arte total" como conjunto que articula expresiones que Occidente separa: la danza, el teatro, la literatura y las artes visuales. Este complejo cultural cumple en cierto sentido con el sueño contemporáneo de imaginar diagramas flexibles, capaces de desmontar el sistema compartimentado de los géneros, sin anular las particularidades formales y expresivas de cada uno de ellos. Cuando se habla de "totalidades" se menciona el hecho de que en el ritual, la sociedad se autoimagina entera. Creo que esa operación – más allá del paralizante temor que inspiraba la palabra totalidad a los primeros posmodernos – recupera una posibilidad de que el cuerpo social se muestre como tal, aunque fuera solamente a través de las apariencias del arte y sólo en el momento relampagueante del acontecimiento ritual. La sociedad no es un todo, pero puede construir imágenes que, fugazmente, inventen un contorno capaz de sostener la cohesión social y articular sus esfuerzos dispersos.²²⁷

Através da elaboração ritualística, o que os Maxakali e Huni Kuĩ apresentam é uma via muito interessante para pensarmos a transmissão das imagens, formas de conhecimento nas mais variadas formas gráficas. Numa troca não somente humana, mas de vivos entre vivos. Como afirma a antropóloga Miriam Álvares,

o conhecimento pertence aos espíritos e os homens só lhe tem acesso através da realização dos *yãmîyxôp*. Isto é, trazendo os *yãmîy* para cantarem (e eu complemento: para também dançarem) para habitarem novamente entre os vivos. É, portanto, a relação entre os espíritos e almas e os humanos que permite a atualização do conhecimento.²²⁸

O que podemos concluir é que, de certa maneira, toda a criação ritualística maxakali é uma busca da tradução dos *yãmîy*, que, por sua vez, é a própria vida para o Maxakali. Como no caso dos Huni Kuĩ, os *yuxin* são traduzidos constantemente, nos mais diversos rituais, através das mirações, cantos, desenhos e da escrita dos *kene*. Para ambos, a escrita alfabética veio confrontar suas paisagens, como nos diz Llansol, e, portanto, participar sobreimpresa em seus rituais.

²²⁷ ESCOBAR. *Palavras y poros en la piel*. p. 34-41.

²²⁸ ALVARES. *Yãmîy, os espíritos do canto – a construção da pessoa na sociedade Maxakali*, p. 97.

Capítulo 3

Livros de cura

A literatura viva dos Huni Kuĩ

Antes de tratarmos d'O *livro vivo*, gostaria de fazer aqui uma pequena introdução sobre como são iniciados os jovens Huni Kuĩ e como podemos entender a figura do xamã entre eles. Dentre as festas que eles realizam estão a festa de mariri (*Katxa Nawa*), a festa de cipó (*Huni Aka*), a festa da banana (*Banawa*), a festa de gavião (*Txiri*), a festa da pescaria (*Baka Kena*), a festa antes da guerra (*Pia Atxia*), a festa depois da guerra (*Nawa Mesakua*), o ritual de passagem para a vida (*Nixpu Pima*), entre outras.

Para ser iniciado, o jovem precisa fazer todo o ritual da festa *Nixpu Pima*. Essa festa está relacionada com a colheita do milho e do amendoim e tem uma série de passos que o jovem deve seguir para que tudo corra bem. Um dos principais é que ele faça uma boa dieta. Os Huni Kuĩ entendem que essa iniciação é importante para que a pessoa tenha uma vida saudável. Como nos explica Norberto Sales, um pesquisador Huni Kuĩ que, como trabalho final de seu Curso de Formação de Docente para Indígenas na Universidade Federal do Acre, escreveu o livro *Nixpu Pima: O ritual de passagem do povo Huni Kuĩ*:

É uma cerimônia onde as pessoas recebem forças e poderes dos espíritos da natureza através de canções e rezas sagradas do pajé Txana junto com banho, pintura, tingimento da dentadura, feitos com as plantas medicinais e outros. O batismo é feito para poder conseguir alcançar suas expectativas e realizar bem os seus sonhos, como viver feliz, ter saúde, ter sorte na caçada, na pescaria, no casamento, no trabalho e outros. Igual a um tipo de renascer. Se a pessoa cumprir bem a dieta, vive bem por muitos anos de vida.²²⁹

Um dos objetivos dessa iniciação é que o jovem se torne um cantador, saiba os cantos do *Pakarĩ*, músicas de reza, e então ele será conhecido como *Txana*. Assim *Txana* poderá ser entendida como uma palavra que designa um cantor, mas também ela pode significar um pássaro, o Japinim. A característica que nos chama atenção neste pássaro é que ele é um cantador, sabe imitar os cantos dos outros. No seu livro, Norberto Sales nos apresenta todas as partes desta grande festa que tradicionalmente durava quase um ano. Hoje em dia, ela já não dura tanto tempo, principalmente por causa do contato com os não indígenas.

²²⁹ KAXINAWÁ. *Nixpu pima: O ritual de passagem do povo Huni Kuĩ*, p. 11.

Dizendo de forma bem sucinta, a festa abrange a preparação do roçado de milho e do amendoim, a colheita e a preparação da caiçuma, a pintura corporal, a preparação das ervas medicinais para o banho e as danças. Para finalizar, é feita a dieta que dura em torno de duas semanas. Para cada uma das etapas, existe o *Pakarĩ* correspondente.

No livro está a narrativa de *Shamayabi Txaná*. Ele era um garoto muito esperto e desde muito cedo aprendeu a cantar. Um dia, andando pela mata, ele é convidado por um pássaro *Isa Hanakã* para ir a uma festa. Ele o leva para uma samaúma, uma das maiores árvores da floresta. Lá vários pássaros estavam festejando.

Figura 17 - Desenho do Txana e os pássaros na samaúma



Fonte: livro *Nixpu Pima*²³⁰

Então, é com os pássaros que *Txana* aprende os *Pakarĩ*. Também foram eles que levaram o menino para conhecer as malocas de outros animais, onde ele aprendeu com a anta, o macaco guariba, o macaco preto e as formigas, a festa do *Nixpu Pima*. No livro, Norberto registra 46 músicas de *Pakarĩ* a partir de gravações que ele fez dos mais velhos.

²³⁰ KAXINAWÁ. *Nixpu pima: O ritual de passagem do povo Huni Kuĩ*, p. 25.

Apresentar esse ritual tem o intuito de entendermos um pouco mais a força dos cantos na vida Huni Kuĩ, mas também os desenhos, já que, como já dissemos a partir do trabalho de Ibã, os cantos são transformados em desenhos. Todas as etapas *Nixpu Pima* estão relacionadas com pinturas corporais rigorosamente feitas. Como exemplifica a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha sobre os Shipibo-Conibo, outro grupo Pano:

Os textos dos cantos xamânicos obedecem a regras distintas das que regem as melodias. Amplamente improvisadas, as palavras descrevem um itinerário, balizam-no, traçam o sentido de seu percurso. Em contrapartida, as melodias, que formam um corpus de umas trinta unidades, são a tradução sonora dos desenhos, de motivos pictóricos – os *quene* (ou *kene*) – que o dono do ayahuasca exhibe ao xamã e que este transpõe simultaneamente para um código sonoro. Esse código é decifrável, visto que pode ser retraduzido em uma forma visual. Conta-se (e pouco importa se a história é autêntica) que, antigamente, duas mulheres, sentadas de lados opostos de um grande vaso a ser decorado, eram capazes – sem se verem e unicamente guiadas pelos cantos xamânicos – de pintar os mesmos motivos e de fazê-los se juntarem nas extremidades (Gebhardt-Sayer 1986: 210-11). A codificação sonora das visões e sua decifração permitem, assim, obter tanto desenhos imateriais aplicados sobre os doentes a serem curados, quanto desenhos materiais sobre vasos, tecidos e corpos.²³¹

Além dessa relação entre o som e o desenho, a antropóloga nos faz pensar o papel do xamã como um tradutor. Um conhecedor de outros pontos de vista. Aquele que trata de trazer à tona o que Manuela chama de uma síntese original. “uma nova maneira de pôr em relação níveis, códigos, pô-los em ressonância, em correspondência, de modo que esse mundo novo ganhe a consistência desejada para que se torne evidente (Taylor 1995)”. Assim como a história do *Shamayabi Txana* e do pássaro Japinim, é na relação dos diferentes códigos, em suas viagens a outros mundos, em suas sínteses, que o xamã faz suas observações, coloca-se em perspectiva:

Os xamãs que, sob o efeito de ayahuasca, sabem ver de forma adequada, comprovam esta condição humana dos japós (*família do japinim*): vivem ao modos dos homens, cultivam mandioca, bebem *kamarãpi* (ayahuasca), bebem cerveja de mandioca (caissuma).²³²

A autora nos conta de um xamã poderoso do alto Juruá no Acre, chamado Crispim, que tinha em seus estudos, em dois lugares diferentes (o Ceará e o rio Purus dos Kaxinawá), uma chave para entender sua reputação. Podemos entender a potência

²³¹ CUNHA. *Cultura com aspás e outros ensaios*, p. 109.

²³² CUNHA. *Cultura com aspás e outros ensaios*, p. 111.

do processo que desenvolveu o pajé Agostinho Manduca também nesta direção. Tendo participado da luta de seu povo pela terra, passeado por diferentes linguagens, ao realizar livros, pesquisas e filmes e feito diversas viagens por outras terras, Agostinho é que fomentou a ideia de fazer um livro de medicina Huni Kuĩ. Como nos conta Maria Inês de Almeida, durante a oficina para a confecção do livro, o pajé fazia questão de correlacionar diversas tradições, pois possuía e mostrava livros como o *I Ching*, livros de Chico Xavier e livros holísticos em geral. Nessa direção, é bastante interessante a fala de Agostinho no filme *Xinã Bena: novos tempos*, um dentre os vários filmes de que ele participa:

Em 1979, eu fui para a aldeia Novo Segredo, e o Terri veio para demarcar a terra e fazer os brancos saírem. Em 1976, fui pela primeira vez para Brasília. Pode ser 76 ou 86... Até 95, andei pelo mundo. Vinha só visitar minha família, como você está fazendo. Viajando para Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo, Equador, Costa Rica e Lima. Depois, para Porto Rico, Cochabamba, La Paz, Copacabana, Puno, Cusco, Machu Pichu, Lima, e de Lima para Pucalpa. Em 2002, meu povo falou pra mim: “Você já trabalhou muito e agora a gente quer que você trabalhe como pajé. Nossos antepassados tinham pajé e hoje nós não temos nenhum. A gente quer que você seja o pajé. Você já viajou e tem muito conhecimento.” Eu disse: “não posso dar certeza para vocês. Mas eu posso tentar. Eu já vi muitas coisas nas minhas viagens. Eu vi que escrita ensina como fazer o espírito que assobia falar. Eu vi também que a gente pode encontrar com os espíritos e trabalhar com eles. Eu também li no livro como encontrar com eles”. Foi no livro chamado... livro... como que é? Esqueci o nome, acho que é livro de montanha. Foi o primeiro livro de pajelança que eu ganhei de um cara chamado Sirley. O Sermão da Montanha!²³³

O livro vivo no meio dos vivos

Para o caminho que pretendo percorrer neste texto, é preciso dizer que, a todo momento, relacionarei a literatura, o mito, saúde e a vida. Como nos diz Nietzsche na abertura de *A gaia ciência*:

Desejo que um médico filósofo – no sentido excepcional do termo, isto é, um médico que estude a saúde geral do povo, da raça, da humanidade – tenha, enfim, coragem de levar minha suspeita às suas últimas consequências e se atreva a dizer: até hoje nenhuma filosofia tratou da “verdade” – mas sempre de outra coisa; saúde, futuro, crescimento, força, vida...²³⁴

²³³ CANGUÇU, Carolina. *O cinema huni kuĩ: no tempo da cultura*, p. 58.

²³⁴ NIETZSCHE. *A gaia ciência*, p. 12.

O ser vivo, o estar vivo, na velocidade intensa e multiplicadora de significantes, é a profusão que este texto procura dar conta, afinal, sem ter propriamente as distinções a que estamos acostumados com relação aos campos do saber. Talvez o que possamos ler em todos os livros publicados pelos Huni Kuĩ seja, de alguma forma, a transmissão da cura. Como diz Le Clézio na abertura de seu livro *Índio branco*:

Há, no entanto, outra coisa: na altura em que este livro termina apercebo-me de que seguii, sem eu disso me dar conta, e como se fosse por acaso, o desenvolvimento cerimonial mágico de cura: Taú Sa, Beka, Kakvahaí. Serão pois estas três etapas, que arrancam o homem índio à doença e à morte, precisamente as mesmas que balizam a vereda de toda criação: Iniciação, Canto, Exorcismo? Há-de talvez saber-se um dia que não havia arte, mas tão-só medicina.²³⁵

Um projeto que lança o *Livro vivo* como ente plural como qualquer ser vivo. Um dos mundos dentro dos mundos. Um livro para além dos grandes livros sagrados da humanidade, pois que não é que contém a vida, a escritura dos humanos, algo que consegue abarcar o processo mesmo da vida, mas que é próprio do vivo. Como nos dizes de Maria Gabriela Llansol, escritora portuguesa que nos propõe a *estética orgânica*, um “vivo no meio dos vivos”. Ler qualquer um dos livros huni kuĩ é estar diante de todo um conhecimento, toda uma sabedoria de um povo, ou talvez mais do que um povo, é a impressão de uma paisagem, força criadora, antes e depois do humano, é continuar o mistério da vida, numa perspectiva que não seria etnocêntrica, mas cosmocêntrica no sentido que formula Viveiros de Castro:

Os selvagens não são mais etnocêntricos, mas cosmocêntricos; em lugar de precisarmos provar que eles são humanos porque se distinguem do animal, trata-se agora de mostrar quão pouco humanos somos nós, que opomos humanos e animais de um modo que eles nunca fizeram: para eles natureza e cultura são parte de um mesmo campo sociocósmico. Os ameríndios não somente passariam ao largo do Grande Divisor cartesiano que separou humanidade da animalidade, como sua concepção social do cosmos (e cósmica da sociedade) antecipa as lições fundamentais da ecologia, que apenas agora estamos em condição de assimilar.²³⁶

Uma prática de um saber em perspectiva, sociocósmica, de devires animais, vegetais, imperceptíveis, que se desdobra em livro enquanto saber de um povo, de uma tradição. Uma tradição no sentido que assinala Maria Inês de Almeida em suas 11 teses para a universidade indígena: “A tradição é um furo e não um saber. Por isso

²³⁵ LE CLEZIO, *Índio Branco*, p. 9.

²³⁶ CASTRO. *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*, p. 124.

ela se confunde com a tradução”.²³⁷ A tradição estaria assim em constante transformação tradutória, um texto-mundo, uma literatura de produção infinita, como quer Roland Barthes (citado por Leila Perrone-Moisés) ao afirmar sobre a disseminação dos sentidos: “Levantar sistematicamente em cada lexia esses significados não visa a estabelecer a verdade do texto (...) mas seu plural”.²³⁸

Para além dos campos estanques do conhecimento, a experiência d’ *O livro vivo* seria, portanto, a própria transdisciplinaridade. Ou, então, entendemos como Le Clezio que tudo não passa de medicina, que tudo o que seria escrito visa à cura. O trabalho seria o de traduzir em livro uma concepção de saúde, assim como uma concepção de doença, narrar a vida e a morte outra que não a do Ocidente ou da tradição judaico-cristã. Mas, paradoxalmente, com muitas afinidades com a própria Grécia Antiga, uma medicina de banhos, de leituras de sonhos e diversos usos de plantas, como nos templos de Asclépio e de Apolo.²³⁹ Um livro onde fica clara a diferença entre doença de branco e o Nissũ, nome dado pelos Huni Kuĩ para o estado doentio. Por fim, poderíamos repensar a própria noção de literatura, como nos diz Maria Gabriela Llansol: “Não há Literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra e se há técnica adequada para abrir caminho a outros.”²⁴⁰

Shuku Shukuwe: A vida é para sempre

Para começarmos a adentrar na leitura de *O livro vivo*, remeterei aqui a uma história que está presente no filme encartado no livro intitulado *Shuku Shukuwe*, e que entendo ser de extrema importância para todo o conjunto da obra. É importante destacar que o filme foi feito com a Associação Filmes de Quintal numa metodologia participativa, em que realizam uma oficina e, em seu decorrer, os indígenas, que estão aprendendo técnicas cinematográficas, propõem como será o filme. Assim, para contar sobre a medicina huni kuĩ, o pajé Agostinho Manduca narra histórias da tradição, e ele mesmo atua como personagem.

²³⁷ ALMEIDA. *Tabebuia*, p.10.

²³⁸ Perrone-Moisés. *Texto, crítica, escritura*, p. 114.

²³⁹ No século II D.C., pelos relatos de Elio Aristides em seu livro *Discursos sagrados*, um dos mais importantes documentos antigos onde temos um homem fazendo relatos de seus estados de saúde e seus processos de cura, podemos perceber quão numerosos eram os templos dedicados a Asclépio e como estes eram centros de cura, que se utilizam de banhos, leitura de sonhos e oferendas para os deuses.

²⁴⁰ LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 55.

O *Shuku Shukuwe* tem soluções para cenas interessantíssimas. Várias técnicas cinematográficas são usadas para a concretização dessas cenas, todas elas feitas pela equipe num processo intercultural como o da edição do livro. Com contribuições de ambas as partes, indígenas e cineastas do Filmes de Quintal fazem muitas escolhas extremamente criativas.²⁴¹ Uma das primeiras cenas do filme traz um ente, o *yuxibu*,²⁴² na rede, representado por um Huni Kuĩ, o próprio Agostinho, paramentado com folhas de bananeira e pulseiras e colares com os *kene*. Ele então canta:

– Shuku Shukuwe.
Uma voz pergunta:
– Para que serve este canto?
Ao que ele responde:
– Shuku Shukuwe ika e ikai, é a vida é para sempre.
E novamente volta a cantar:
– Shuku Skukuwe.
Mais uma vez a voz questiona para que serve e mais uma vez ele volta a cantar.
Até que, ao ser questionado novamente, o *yuxibu* responde:
– Para que a vida seja breve.
Então ele desce da rede e sai de cena.²⁴³

Passada essa cena, Agostinho Manduca, que é também um dos narradores do filme, aparece de frente a uma árvore, o *mulateiro*. Ele então nos conta:

Na história de criação do nosso povo, quem ouviu o canto *Shuku Shukuwe* da vida eterna foi essa árvore que descasca, o *mulateiro*. Este *mulateiro* está descascando, o que já descascou está no chão e vai descascar mais e sempre. O pau barrigudo, a castanheira, a cerejeira, essas árvores ouviram o canto. Elas largam suas cascas e se renovam. Nossos parentes inocentes ao invés de ouvirem calados, perguntaram a *yuxibu* para que servia aquele canto: *Shuku Shukuwe*. Ele insistiu em perguntar: - Para que serve este canto? Vida para sempre. Ele não entendia. *Shuku Shukuwe*. Para que serve isto? Para que a vida seja breve! A inocente não perguntou mais. *Yuxibu* desceu da rede e desapareceu. Árvores e animais da floresta ouviram o canto. A cobra ouviu, a aranha, a barata. Os animais do rio que ouviram foram o *siri*, o *caranguejo*, o *camarão*. Foram esses animais que ouviram o canto. Eles ouviram em silêncio e até hoje largam suas cascas.²⁴⁴

O que me disse certa vez Bane Huni Kuĩ, artista do Grupo MAHKU, por ocasião da exposição *Mira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas*, foi que essa história explica o porquê de os humanos serem mortais. Eles questionaram para que servia aquele canto, ao invés de somente ouvirem em silêncio. Um detalhe

²⁴¹ Filme bellissimo e que, na minha opinião, mais uma vez, tem muita relação, em sua composição, tipos de enquadramentos e ritmo, com filmes orientais, tal como *Sonhos*, de Akiro Kurosawa.

²⁴² Entidades consideradas pelos Huni Kuĩ donas das imagens dos espíritos.

²⁴³ MATEUS. *Shuku Shukuwe: a vida é para sempre*.

²⁴⁴ MATEUS. *Shuku Shukuwe: a vida é para sempre*.

interessante é que ele me contou a história traduzindo *Shuku Shukuwe* como “a vida se renova”, diferente de “a vida é para sempre”, que considero bastante rica. Várias versões de narrativas, que explicam o porquê de os humanos morrerem brevemente e outras espécies não, estão nas *Mitológicas* de Lévi-Strauss, nomeadas de “vida breve”. O levantamento do etnólogo é bastante rico, englobando povos de diversas etnias e de diferentes troncos-linguísticos.²⁴⁵

O que podemos perceber é que os animais e plantas que se renovam são aqueles que trocam de casca, ou de pele. Vale destacar, na fala de Agostinho, a presença da cobra entre eles.²⁴⁶ Fato extremamente concreto, que nos faz pensar que o *yuxin*, o espírito, se mantém, o que se renova é a pele. São seres que, por essa conquista da eternidade, são chamados de encantados nas narrativas contadas pelos Huni Kuĩ. Podemos entender essa história como uma chave de leitura do xamanismo Huni Kuĩ; de alguma maneira ela sintetiza muito dos processos em relação à transformação. É preciso trocar de pele para não morrer. Com Viveiros de Castro, diríamos: trocar de perspectiva. Trocar de pele, de ponto de vista:

Todo ponto de vista é “total”, e nenhum ponto de vista é equivalente a nenhum outro: o xamanismo horizontal, não é portanto horizontal, mas transversal. A relação entre pontos de vista (a relação que é ponto de vista enquanto multiplicidade) é de síntese disjuntiva ou exclusão imanente, não é de inclusão transcendente. Em suma, o sistema de perspectiva está em “desequilíbrio perpétuo”, para mais uma vez voltarmos a uma expressão que Lévi-Strauss aplicou às cosmologias ameríndias.²⁴⁷

A doença e a cura n’*O livro vivo*

O mundo é o conjunto de sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os

²⁴⁵ LÉVI-STRAUSS. *O cru e o cozido*, p. 177-195.

²⁴⁶ É curioso notar que a cobra está presente no símbolo da medicina do ocidente, inclusive da OMS (Organização Mundial de Saúde). A cobra aparece enrolada no bastão de Asclépio, deus da medicina na Grécia Antiga, e uma das interpretações é que a cobra está ali simbolizando o rejuvenescimento, pois ela troca de pele.

²⁴⁷ CASTRO. *Metafísicas canibais*, p. 180.

*olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados. Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles? A frágil saúde de Espinosa, enquanto dura, dá até o fim testemunho de uma nova visão à passagem da qual ela se abre.
A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta.*

Gilles Deleuze (*Crítica e clínica*)

Mesmo com todas as impossibilidades de entendimento que possam existir na leitura de um livro de uma comunidade que não é a nossa, o que podemos apreender d’*O livro vivo* é que há um sistema de saúde huni kuĩ. Na história de Huã Karu, que abre o livro, lemos como a doença surgiu da relação dos humanos com os animais e como a cura se dá na transformação dos homens em plantas.

Em uma viagem ao Jordão, no estado do Acre, em fins de 2014, com o objetivo de conhecer mais sobre essas questões entre a escrita, a paisagem e a saúde entre os Huni Kuĩ, pude adentrar um pouco mais a concepção de vida e de morte entre eles. De fato, como nos contou o Pajé Osmar Rodrigues, existe uma doença que não é a do não-indígena. Os Huni Kuĩ concebem então uma distinção entre a doença do não-índio, a doença do branco, e outro tipo de doença, que eles chamam de *Nissũ*. Pelo que me explicou pajé Osmar, *Nissũ* é uma doença do espírito, é fruto da ação de um espírito ruim agindo no corpo da pessoa.

Na abertura da história de Huã Karu, no *Livro vivo*, é dito que de primeiro ninguém comia carne, só depois que a lagarta virou gente e virou macaco é que começaram a sentir dores de cabeça, coluna, barriga e dente. Também no filme encartado nesse livro, os Huni Kuĩ nos contam que foi do sangue do porco do mato, da onça e do veado é que surgiu um grupo de crianças que, mais tarde, veio a dar à luz aos humanos que passariam a ter doenças; antes elas não existiam e o povo vivia em paz, ou seja, é da relação com os animais que surgem as doenças.

Viveiros de Castro afirma que para o perspectivismo ameríndio “a condição comum nos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade”²⁴⁸ e propõe uma relação entre esta condição humana, o xamanismo e a doença:

Por ora, registremos apenas uma de duas incidências etnográficas mais importantes: a humanidade passada dos animais se soma à sua atual espiritualidade oculta pela

²⁴⁸ CASTRO. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio, p. 119.

forma visível para produzir um difundido complexo de restrições ou precauções alimentares, que ora declara incomestíveis certos animais míticos consubstanciais aos humanos, ora exige a dessubjetivação xamanística do animal antes que se o consuma (neutralizando seu espírito, transubstanciando sua carne em vegetal, reduzindo-o semanticamente a outros animais menos próximos do humano), sob pena de retaliação em forma de doença, concebida como contrapredação canibal levada a efeito pelo espírito da presa tornada predador, em uma inversão mortal de perspectivas que transforma o humano em animal.²⁴⁹

Essa noção corrobora as relações com os animais e as plantas estabelecidas pelos Huni Kuĩ. Um exemplo é o que nos contou pajé Osmar Huni Kuĩ, no curso dos Saberes Tradicionais. Ele disse que existem remédios que os pais devem tomar durante o resguardo de um recém-nascido para que eles possam voltar a comer determinadas carnes restritas para quem teve filho. Se isso não é feito, os pais e o filho poderão adoecer.

Como nos conta a antropóloga Els Lagrou, entre os Huni Kuĩ, os animais, quando perdem seu corpo, mantêm seus espíritos que são agentes em potencial para esse mundo espiritual, causando doenças e benfeitorias. E essa relação é de alguma maneira concreta e estética no sentido que ela chamou de “batalha estética”:

Pelo canto, vendo o mundo a partir da perspectiva de Yube/jiboia, você vê que os duplos vêm jogar os seus enfeites e suas roupas e suas cores sobre seu espírito do olho, você vê isso, é bonito, você vê um mundo a partir daí, você vira outro temporariamente, mas se você não tira os enfeites, os desenhos, os colares e essa roupa, você vai virar esse outro.²⁵⁰

Tornar-se esse outro é voltar para um tempo quando os humanos e os animais ainda não se diferenciavam. Nesse sentido, a transformação em cobra, na história do *Nixi Pae*, se encontra ainda em nosso tempo. Mais uma vez podemos notar a presença do canto como fundamental para a troca xamânica de ponto de vista. Itsairu Huni Kuĩ, professor da aldeia São Joaquim e um dos ilustradores do *Livro vivo*, nos explicou que o próprio cantor recebe a voz da cobra ao cantar no início de um canto de cura, o *siri, siri, siri*, como vemos, no filme *Shuku Shukuwe*, Agostinho Manduka, seu pai, cantando. Ele está chamando a cobra. Trazer a jiboia é trazer a força, como nos dizem os Huni Kuĩ. Ela é a dona do pensamento, ela pode curar e matar.

²⁴⁹ CASTRO. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio, p. 119.

²⁵⁰ LAGROU. Entre xamãs e artistas, uma entrevista com Els Lagrou. Disponível em: <http://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/>.

A partir da relação com os animais, do surgimento dos Huni Kuĩ pelo sangue dos animais, como contado na narrativa, são criadas também as famílias, as metades ou clãs. Os que surgiram do porco do mato são da família Dua Bake e os que surgiram do sangue do veado e da onça pintada são da família Inu Bake. O pajé, no mito, então se preocupa em como ajudar seu povo, que passa a adoecer, reúne todos da aldeia e decide que eles se transformarão em plantas curativas. Yushã Karu, que é a mais velha da aldeia, é destinada a acompanhar a transformação para que posteriormente possa ensinar ao povo a ciência das plantas. Os da família Inu se transformam em plantas Utsi, os da família Dua em plantas frias Matsi. As ervas doces, chamadas de Bata, vêm de outra família, Banu, e as amargas, Muka Pabu, vêm da família Inani. N’*O livro vivo* são relacionadas centenas de plantas associadas às doenças provindas de cada animal. Cada um dos autores, pesquisadores Huni Kuĩ, listou as plantas que conhecia.

No filme, que acompanha o livro, a relação das plantas e seus grupos e as relações de parentesco dos Huni Kuĩ são apresentadas de uma forma bastante interessante, com imagens de pessoas de determinadas famílias sobrepondo-se às imagens das plantas das respectivas famílias. Vemos a planta e, em determinado momento, vemos a pessoa. A voz em *off*, sendo a da pessoa, cria um efeito de que quem fala é a planta. Sobre uma determinada planta ouvimos:

Eu sou Inani, meu nome é Nete Rawani. Meu nome é Nete, e essa erva também se chama Nete Rawani. O povo fala que Nete Rawani é remédio bom para banho de criança. Fazemos o preparo para a criança beber e cheirar. Esfrega no corpo para ser uma pessoa boa. Antigamente faziam remédio dela para mulher que não gostava do marido. Passava na rede e no corpo dela. Quando o marido se deitava, ela nunca mais o esquecia. Nete Rawani existe. O meu velho me fala que a gente mistura com outra erva chamada Matsi Pei Tarunua para ter bom coração.²⁵¹

Na medida em que compreendemos essas complexas relações criadas pelos Huni Kuĩ, podemos entender um pouco mais por que *O livro vivo* tem em grande parte de seu corpo uma catalogação de doenças relacionadas aos animais e a proposta de um mundo de biodiversidade altamente relacional. De fato, poderíamos entender o livro como um grande compêndio médico, discursando minuciosamente sobre as mais diversas doenças. Algo como o chamado CID, *catálogo internacional das doenças*, bastante utilizado em todo o Ocidente, mas aqui dotado de um agenciamento, de uma

²⁵¹ MATEUS. *Shuku Shukuwe: a vida é para sempre*.

potência de transformação que está em cada uma de suas imagens. Assim, estão divididas as doenças da Anta, Veado, Porquinho, Tatu, Paca, Cutia, Onça, Tamanduá, Capivara, etc... Cada jardim/capítulo do livro traz uma catalogação feita por um dos pesquisadores que participaram do livro. São os Jardins de Dua Busê, Ikã Muru, Ibã Dua Bake e de Nixiwaka.

Em outro livro, também organizado pelo pajé Agostinho Manduka Mateus Ika Muru, o *Livro da cura* (2014), juntamente com a editora Dantes e o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, temos uma catalogação das plantas, com a identificação dos seus usos pelos Huni Kuĩ. Os livros podem ser considerados por isso complementares. Em cada um desses capítulos-jardins d'*O livro vivo*, estão presentes as doenças que o pesquisador Huni Kuĩ conhece e uma listagem de plantas que devem ser usadas na cura de determinada doença, ora com banhos, ora com chás, ora passando no corpo ou espremendo na boca ou nos olhos, além do uso do sopro e do rapé.

Numa leitura d'*O livro vivo* que fiz para Pajé Osmar, que não saber ler a escrita alfabética, foi extremamente interessante ver que ele concordava com as plantas que estavam relacionadas a cada doença apresentada. Ele exclamava “Isso, esta eu conheço”, confirmando que ali estavam registradas diversas doenças e as plantas utilizadas em sua cura. Na maioria das vezes, ele identificava o animal pelo desenho. Desse modo, no caso da doença do macaco capelão, que o pajé Osmar Rodrigues relacionou com um tipo de tosse e a possibilidade de uma pereba na pele, li “hakaya hawe daurã: Du Dani tese dau bibãĩ, sheta runu nena utsi, sheta shãki bibai, sheta sheu bibai, henê sheu bibai, Mi hawe butxix akai yuatã na”²⁵² e ele concordou positivamente dizendo “Conheço todas, eu também uso elas.”

Huã Karu, Yushã Karu e Dua Busã

Mito é um cristal.
Lévi-Strauss

*O estruturalismo é uma grande revolução,
o mundo inteiro torna-se mais razoável.*
Gilles Deleuze e Felix Gattari

²⁵² MATEUS. *Una Hiwea – O livro vivo*, p. 112.

No capítulo “A estrutura dos mitos”, do livro *Antropologia Estrutural*, Lévi-Strauss, baseando-se no conhecimento linguístico, se pergunta ao pensar como se estruturaria um mito: “Como proceder para reconhecer e isolar essas grandes unidades constitutivas ou mitemas?”²⁵³ Mitema como uma unidade indestrutível do mito, uma imagem que não cessa de significar. A ideia de uma unidade mínima, o mitema, passa a ser então uma forma interessante de relacionarmos, como diria Roland Barthes em seu texto “Introdução a uma análise estrutural”, os índices de uma narrativa.

Talvez pudéssemos pensar nesses mitemas não como comumente entendemos a escrita representativa, mas algo como elaborou a escritora Maria Gabriela Llansol (citada por Lucia Castello Branco) sobre os “nós construtivos” de um texto, que ela chamará de *figuras* do texto ou *cenias fulgor*: “Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (‘este é o jardim que o pensamento permite’), um animal ou uma quimera. O que mais tarde chamarei de *cenias fulgor*”.²⁵⁴

Dentro do grande mito que é contado nas primeiras páginas d’*O livro vivo*, seria possível fragmentar diversas histórias ou ampliá-las, como é próprio dos mitos. O que percebemos, quando trabalhamos com gravações com diversos narradores, é que a cada nova narração existe uma nova relação. Assim como “quem conta um conto aumenta um ponto”, o narrador, os leitores, que compartilham do rastro, do contexto em que a narração se dá, são quem fazem um mitema aparecer e se relacionar com um outro. O que Lévi-Strauss chamará de feixes de relações:

Na verdade postulamos que as verdadeiras unidades constitutivas do mito não são as relações isoladas, mas feixes de relações, e que é unicamente na forma de combinações desses feixes que as unidades constitutivas adquirem uma função significante.²⁵⁵

Sem a intenção de realizar uma análise estrutural, buscando sentidos profundos, como o faz Lévi-Strauss no texto “Estrutura dos Mitos”, gostaria de destacar no grande mito de abertura do *Livro Vivo* quatro mitemas, que retornam no filme, e que estão relacionados com os três personagens da história.

²⁵³ LÉVI-STRAUSS. *Antropologia estrutural*, p. 226.

²⁵⁴ CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 121.

²⁵⁵ LÉVI-STRAUSS. *Antropologia estrutural*, p. 227.

O primeiro seria o que dá nome à história: o *Huã Karu Yuxibu*. Joaquim Maná, no curso Saberes Tradicionais, também traduziu com os alunos uma outra versão desta história, que consta no anexo de sua tese *Uma gramática da língua hãtxa kuni*, e foi gravada por ele com um dos velhos de seu povo. Maná explicou que o personagem tem como característica ser mutante. Maná traduziu *Huã Karu Yuxibu*, como “o espírito mutante da lenha Huã”. Daí o nome “História de Huã Karu”. A impressão que fica é que sua mutação é força criadora; a partir de suas transformações as coisas são criadas.

Tudo começa com Mukani, uma mulher que não queria se casar com o marido que seus pais escolheram. Ela então acha numa árvore um pau bem levinho e acaba levando-o para rede. Essa árvore é Huã Karu. Essa relação gerará um filho que também será chamado Huã Karu. Depois de algumas peripécias, ele vai viver com sua tia, que vivia com os Inkas. Os Inkas descobrem e matam sua mãe, ele passa a viver com a tia, até que se torna rapaz e pode vingar sua mãe, matando os Inkas. É ele que iniciará a sua tia *Yushã Kuru* no conhecimento das ervas medicinais. Mas, antes de ensinar a medicina que faz retornar uma pessoa que morreu, ele dorme, faltando então este ensinamento. Já no canto presente no filme *Shuku Shukuwe*, que acompanha o livro, Huã Karu aparece como um grande *Yuxibu* criador, inclusive em relação à jiboia:

Vem a voz lá do céu e está aqui
Vem o pensamento do astral e está aqui se apresentando
Vem o poder do céu, está aqui presente e vem girando
O poder fez o sol nascer
Veio clareando tudo
Fez nascer o planeta Terra
Huã Karu Yuxibu
Huã Karu você criou
Criou o ar e fez o planeta girar
Quando a terra respirou
surgiu a vida dos seres
Assim criou as vozes
A
As vozes fazem barulho
Ê
Ele desceu na terra
Yube (jiboia) plantou
Quando veio do céu para terra
Ele fez Dua Buse descer
Huã Karu Yuxibu
Desceu do céu
As vozes se criaram
Trazendo os conhecimentos da natureza
O poder do Yuxibu

O poder de Yuxibu criou a terra
Yushã Kuru Velhinha
Foi a dona das ervas que desceu
A lagarta também se transformou
São esses os donos
Huã Karu Yuxibu
Deu o poder para o tio
Entregou parte do poder dele
Se transformou na grande jiboia e tornou dono do lago
Enterrado debaixo do lago
Sai debaixo d'água com seu poder
Vem curar nosso rio e nosso povo
Vem curar nosso povo
Yuxibu cura
Huã Karu Yuxibu
Que venha o poder do ar
Foi ele quem nos criou
Jiboia dono de todos os pensamentos²⁵⁶

Canto potente que amarra muitos dos elementos que temos relacionado até aqui, com uma construção de imagens sobrepostas de uma maneira extremamente cinematográfica. Vale notar como do Huã Karu surge o girar do planeta, o respirar da terra, os seres, as vozes e som A e depois o E, que tantas vezes serão repetidos ao fim das frases. É um canto belo, que revela nos revela Huã Karu, com uma poética do povo Huni Kuĩ.

Yushã Kuru seria um segundo mitema. Ela é mencionada no canto acima como “a dona das ervas que desceu”. No filme *Shuku Shukuwe* ela aparece com corpo de planta-mulher. Personagem mais recorrente nas narrativas que tratam do surgimento dos remédios. Papel semelhante ao de Asclépio, deus da medicina na Grécia. No livro *Shenipabu Miyui*, ela aparece na História da Origem dos Remédios Mata. Nesse livro, ela possui o epíteto de “Fêmea Roxa”. Ela observa os pajés se transformando em remédio e depois ensina para seu neto, por fim, ela é acusada de matar seu genro e então o neto, junto com seu povo, acaba matando Yushã Kuru como vingança.

Em “História de Huã Karu”, no *Livro vivo*, Yushã Kuru é roubada pelos Inkas. Ela é cunhada de Mukani, mãe de Huã Karu. Depois de vingar sua mãe, Huã Karu decide fazer retornar sua mãe que foi morta. Várias são as tentativas de ressuscitar a mãe, que não dão certo e fazem retornar animais. Ele consegue, a partir dos ossos, fazer a Anta voltar à vida, o mesmo com o Veado e Porco. Depois que ele encontra

²⁵⁶ MATEUS. *Shuku Shukuwe: a vida é para sempre*.

sua mãe e passa o remédio para ela voltar, ele decide ensinar sua tia sobre os remédios.

Nesse tempo ninguém conhecia medicina.

Huã Karu disse: – Olha tia Yushã Kuru, daqui por diante vai ter dor de cabeça, dor na coluna, dor de dente, dor de estômago e tudo. Então, portanto, eu vou te ensinar medicina. Quando acontecer algo, você tira medicina e faz tratamento, que fica bom.

Yushã Kuru era mesmo que um gravador, pegava de repente conhecia. Huã Karu foi ensinando, ensinando, até que ensinou 297 espécies. Ensinou para fazer tratamento de dor na cabeça, dor na coluna, dor na barriga, tontura, pereba, tumor e tudo. Até que um dia lá mais adiante, já estava tarde. Huã Karu disse:

Minha tia, vamos fazer um tapiri aqui para nós dormir?

Fizeram tapiri, caçaram, jantaram, se deitaram e Huã Karu começou de novo:

Minha tia, medicina é isto. Como eu venho te explicando, te ensinando, é tudo isto. Você aprendeu?

Aprendi, aprendi. Tudininho. Conheci tudinho. Agora, e para retornar quem morreu?

Ele já estava dormindo: – Eu já estou dormindo, vamos para eu te indicar amanhã. Huã Karu parou logo. Não disse mais aquele remédio para retornar quem morreu.²⁵⁷

Yushã Kuru se casa, tem uma família e, posteriormente, um neto: Ika Shanitê Ashkã. É para ele que ela passa a ensinar os remédios. Mas ela pedia para ele não contar para ninguém. Nesse momento, por conta da falta de remédios, os pajés decidem virar remédios. E Yushã Kuru observa tudo de perto. Ela vê a transformação dos Dua, Inu, Banu e Inani nas ervas Matis, Bata, Inena, Utsi, Mukapabu. Todas que ela ensinou ao neto. Mas havia outras, venenosas, do outro lado da grota, chamadas Ika Shane Bururu.

Dua Busã surge na história nesse momento. Ele seria um terceiro mitema. Também mencionado no canto, do filme *Shuku Shukuwe* citado acima, Dua Busã é tido por alguns Huni Kuĩ como o primeiro pajé. Constatando que eles já tinham então muitas ervas, ele resolve ir encontrar com as Ika Shane Bururu, numa outra aldeia onde ninguém chegava, pois estava guardada por várias cobras, além de folhas venenosas. Ika Shane Bururu também fazia ritual de cipó (Mariri) com seu povo. Depois de fazer tocaia numa árvore, Dua Busã consegue encontrar com Ika Shane Bururu e levar algumas ervas para sua aldeia. Um dia Ika Shane resolve levar Dua Busã para sua aldeia:

Ika Shane Bururu pediu para Dua Busã:

²⁵⁷ MATEUS. *Una Hiwea – O livro vivo*, p. 44.

Venha atrás devagar com sua turma, eu vou na frente pedindo esses venenos, cobra, onça...

Até que esse Ika Shane Bururu foi na frente pedindo aquelas espécies venenosas para não mexer com eles, pedindo para cobra não picar, pedindo para onça não pegar também. Subiu até que achou um caminho aberto com roçado cheio de banana, macaxeira, milho, tudo. Lá existia só Shane mesmo. Legume, nome de legume, tudo Shane.²⁵⁸

Duã Busã vai levando Huã Karu e Yushã Kuru. A partir daí, Ika Shane Bururu e Dua Busã cantam e trocam músicas. Depois, Ika Shane Bururu volta com Duã Busã para a aldeia e passa a ensinar Yushã Kuru.

No complexo mito contado no início do *Livro vivo*, para fundamentar um livro que trata da medicina dos Huni Kuĩ, podemos distinguir diversos mitemas, mas estes três mitemas seriam os mais sugestivos: 1) Huã Karu, uma entidade criadora na terra e o primeiro que ensinou a Yushã Kuru. Suas mutações parecem criar os outros, o que explicaria seu desaparecimento na narrativa analisada; 2) Yushã Kuru, que viu os pajés se transformando em planta e ensinou para o mais novo a medicina das plantas; e 3) Dua Busã, que faz os rituais e os cantos, pois aprendeu com as cobras e os venenos.

Por fim, o que esses mitemas nos ajudam a visualizar é o lugar de intercâmbio de pontos de vista, de perspectivas vividas por esses personagens, de certa forma, experiências que chamaríamos de xamânicas:

Observo que o perspectivismo ameríndio conhece um lugar, geométrico por assim dizer, onde a diferença entre os pontos de vista é ao mesmo tempo anulada e exacerbada: o mito, que se reveste então do caráter de discurso absoluto. No mito, cada espécie de ser aparece aos outros seres como aparece para si mesma (como humana), e, entretanto, age como se já manifestando sua natureza distintiva e definitiva (de animal, planta ou espírito). De certa forma, todos os personagens que povoam a mitologia são xamãs, o que, aliás, é explicitamente afirmado por algumas culturas amazônicas.²⁵⁹

²⁵⁸ MATEUS. *Una Hiwea – O livro vivo*, p. 49.

²⁵⁹ CASTRO. *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*, p. 135.

O livro dos afetos

A criação literária é esta aventura do corpo e dos signos, que dá testemunho do afeto: da tristeza, como marca da separação e como início da dimensão do simbólico; da alegria, como marca do triunfo que me instala no universo de artifício do simbólico, que tento fazer corresponder ao máximo às minhas experiências da realidade. Mas esse testemunho, a criação literária o produz num material bem diferente do humor. Ela transpõe o afeto nos ritmos, nos signos, nas formas.

Julia Kristeva (*Sol negro*)

O que a experiência do *Livro vivo* nos proporciona é uma leitura afetuosa, onde é preciso ler com o *corpo de afetos* no sentido cunhado por Llansol. Não podemos compreender esse livro e sua concepção de cura através de nossa racionalidade e de conhecimentos científicos. Estamos diante de um texto-experiência na medida em que o desafio é gravar o vivo, ou grafar a potência de agir deste vivo. Como ouvimos na fala de Agostinho Manduca Huni Kuĩ, o livro é vivo, pois todos os seres o são, tanto os que habitam as histórias, quanto os que confeccionam o livro, assim como o próprio livro. O texto como um vivo no meio dos vivos. Uma passagem da narratividade para a textualidade nos termos da escritora Maria Gabriela Llansol, na potência do que ela chamará de *dom poético*:

A textualidade pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, levá-la até ao vivo, fazer de nós vivos no meio do vivo. Sem o dom poético, a liberdade de consciência definhará. O dom poético é, para mim, a imaginação criadora própria do corpo de afectos, agindo sobre o território de forças virtuais, a que poderíamos chamar os existentes-não-reais. Eu afirmo que nós somos criados, longe, à distância de nós mesmos; a textualidade é a geografia dessa criação improvável e imprevisível; a textualidade tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de pujança _____ o vaivém da intensidade. Ela permite-nos, A cada um por sua conta, risco e alegria, abordar a força, o real que há-de vir ao nosso corpo de afectos.²⁶⁰

²⁶⁰ LLANSOL. *Lisboaleipzig: O encontro inesperado do diverso*, p. 121.

Literatura ou medicina, a proposta que a escritora nos lança é a de lermos o *Livro vivo* como “um real que há de-vir ao nosso corpo de afectos”. Uma geografia, antes de mais nada, que se faz na relação com a paisagem, através de jardins, da escrita dos animais, dos parques medicinais. Lembrando que os parques medicinais são um roteiro paisagístico delineado na mata, a partir da leitura que os pajés e os agentes de saúde fazem das plantas, identificando as que são de cura. Os cuidadores do parque, aos poucos, vão plantando as plantas que faltam, descobertas em suas pesquisas, viagens, intercâmbios com outras aldeias.

A relação com os animais também poderia ser entendida na relação perspectivista formulada por Viveiros de Castro: para adquirir outra perspectiva, outra natureza, é necessário estar em devir, como numa relação de afetos. Como afirma Gilles Deleuze, referência filosófica para Viveiros de Castro: “Em suma, não há pontos de vista sobre as coisas; as coisas e os seres é que são os pontos de vista.”²⁶¹ No texto “Devir-intenso, Devir-animal, Devir-imperceptível”, Deleuze e Gattari afirmam que “os devires são afetos”²⁶² e que não se trata de uma transformação de um corpo em outro corpo “pois o afecto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu.”²⁶³

Um pensamento poético, nesse lugar onde não se diferencia *mitos* e *logos*, distante do que quis a construção ideológica do positivismo, que se por um lado se diferencia de um tipo de ciência, e entende as doenças como efeito da relação com o espírito dos animais, por outro assemelha-se a ela na busca constante pelo conhecimento empírico das plantas. Um pensamento que se constrói e não faz da “imagem um termo segundo em relação ao objeto que ela representa,”²⁶⁴ como na concepção clássica de imagem. Ambas as experiências se dão no que Blanchot denomina “viver um evento em imagem”, e fazem parte do significante, o que “implica não o controle ou o apaziguamento da distância entre nós e o real, mas nos deixarmos atrair para uma região na qual aquilo que nos detém e fascina é a distância mesma entre nós e o real.”²⁶⁵

²⁶¹ CASTRO. *Filiação intensiva e aliança demoníaca*, p. 9.

²⁶² DELEUZE. *Mil Platôs 4 – capitalismo e esquizofrenia*, p. 42.

²⁶³ DELEUZE. *Mil Platôs 4 – capitalismo e esquizofrenia*, p. 20.

²⁶⁴ GUIMARÃES. Para tudo isto que um dia chega, para tudo o que poderia um dia chegar ao mundo, p. 144.

²⁶⁵ GUIMARÃES. Para tudo isto que um dia chega, para tudo o que poderia um dia chegar ao mundo, p. 144.

Nesse ponto, talvez possamos situar a prática da escrita coletiva pelos escritores índios. Onde o eu é nós, e o nós não é somente humano. E aqui podemos retomar uma *figura* da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol – “Este é o jardim que o pensamento permite”²⁶⁶ – lembrando que é o jardim que permite o pensamento, ao mesmo tempo que o pensamento permite o jardim. Noção que se constrói relacionada à elaboração poética do escritor português Fernando Pessoa, que afirmou em sua teoria das sensações “todo estado de alma é uma paisagem.”²⁶⁷

Sugiro, analogamente, que se encontra no *Livro vivo* um pensamento criado, construído, constituído mesmo, não a partir de um eu, mas de uma coletividade (uma comunidade, para Llansol) não somente humana, mas que, antes, é a *paisagem*.²⁶⁸ Talvez um quarto mitema: a escrita.

²⁶⁶ LLANSOL. *Um falcão no punho*, p. 139.

²⁶⁷ PESSOA. *Cancioneiro*, p. 61.

²⁶⁸ Noção desenvolvida de maneira mais detalhada na minha dissertação de mestrado: *Este é a paisagem que o pensamento permite: textualidades indígenas*.

A cura maxakali da terra

Na floresta, a ecologia somos nós, os humanos. Mas são também, tanto quanto nós, os xapiri, os animais, as árvores, os rios, os peixes, o céu, a chuva, o vento e o sol! É tudo o que veio à existência na floresta, longe dos brancos; tudo o que ainda não tem cerca. As palavras da ecologia são nossas antigas palavras, as que Omama [o demiurgo yanomami] deu a nossos ancestrais. Os xapiri defendem a floresta desde que ela existe. Sempre estiveram do lado de nossos antepassados, que por isso nunca a devastaram. Ela continua bem viva, não é? Os brancos, que antigamente ignoravam essas coisas, estão agora começando a entender. É por isso que alguns deles inventaram novas palavras para proteger a floresta. Agora dizem que são a gente da ecologia porque estão preocupados, porque sua terra está ficando cada vez mais quente. [...] Somos habitantes da floresta. Nascemos no centro da ecologia e lá crescemos.

Davi Kopenawa e Bruce Albert (*A queda do céu*)

A Mata Atlântica é a segunda grande floresta do território brasileiro. Atualmente seus remanescentes correspondem a menos de 7% da cobertura de outros tempos. Vários estudos apontam as dificuldades de sobrevivência de toda a biodiversidade que ainda existe nela. A extração de madeira sem um manejo responsável, campos de monocultura, a forte industrialização, a pecuária, são algumas das atividades que vêm impactando a floresta desde a invasão europeia. Entre os principais problemas apresentados para a sobrevivência da fauna e da flora da região estão a redução drástica do ecossistema e a fragmentação da mata.

Além desses problemas, o contato trouxe vários outros aos Maxakali, como as doenças, sarampo e malária, entre outras, a situação de miséria e os conflitos por terra. É justamente a questão da terra, principalmente o seu confinamento em um território muito pequeno e devastado, um dos aspectos mais prejudiciais à vida dos Maxakali. Primeiro as bandeiras e a extração de minerais, depois a entrada no Vale do Mucuri de uma frente que buscava ocupar e povoar a região a partir do século XIX, como consta nos relatos de Teófilo Otoni e do naturalista Johann Jakob Von Tschdi (1859), e, por fim, a expansão da mineração e da pecuária fizeram com que praticamente toda a floresta fosse destruída.

Para agravar a situação, o território demarcado em que fica a principal terra indígena maxakali, onde estão as aldeias de Água Boa e Pradinho, é rodeado de

fazendas para pastoreio. Desde a investida de colonização do Vale do Mucuri, vários agricultores e pecuaristas instalaram-se na região. Como em diversas regiões do Brasil, essas terras eram doadas pelo Império, ou ocupadas para que se trouxesse o “progresso” econômico, sem levar em conta os indígenas que ali já habitavam.²⁶⁹ Ou seja, toda a floresta que existiu ali um dia foi transformada em plantações, mas principalmente em pasto. Quando percorremos hoje a área, o que vemos são grandes campos onde a única vegetação que persiste é o capim que serve de alimentação para os bovinos. Como sabemos, a técnica usada pelos pecuaristas é extremamente degradante ao ambiente. Primeiro, a floresta é derrubada e queimada. Depois o capim é plantado para o pastoreio, o que não permite o aparecimento de capoeiras e o processo sucessional, que é o retorno gradativo da floresta.

Por pressão dos fazendeiros, essa prática acabou empobrecendo também o território maxakali. Como afirma Nimuendajú (citado por Marco Túlio Ferreira), antropólogo que percorreu a área na primeira metade do século XX: “Persuadiram até os próprios índios de que deviam plantar capim-colônia nas suas capoeiras, em vez de deixá-las descansar para novas lavouras, e depois perguntam cinicamente aos índios, o que eles queriam em terras que só serviam para criadores de gado, como eles, intrusos!”²⁷⁰ Claro que para além das persuasões, há também o fato de que os Maxakali, cercados por fazendeiros e gado, passaram a incorporar muitas das técnicas e hábitos destes. Podemos exemplificar com a própria ingestão constante da carne de boi em sua alimentação, isso sem falar de todos outros alimentos industrializados, e também a prática da queima da mata. É comum vermos um Maxakali colocando fogo em seu próprio território, e é bem provável que eles já o fizessem em tempos ancestrais, quando provavelmente faziam algo próximo à chamada coivara,²⁷¹ técnica milenar, que até hoje diversos povos da Amazônia utilizam. Porém, o que se vê hoje pode estar associado a uma relação antropofágica com os fazendeiros, como nos explica o biólogo Marco Túlio Ferreira:

Eles não copiaram simplesmente as técnicas empregadas pelos fazendeiros, mas as adequaram ao seu próprio universo simbólico. Em outras palavras, a introdução

²⁶⁹ Um filme brilhante para mostrar como se deu a ocupação no Mato Grosso do Sul e a relação que se estabeleceu com os Guarani é o filme *Martírio*, de Vincent Carelli. Podemos traçar muitas semelhanças entre esses dois casos.

²⁷⁰ FERREIRA. *Ecologia histórica aplicada à gestão ambiental comunitária da terra indígena maxakali, Minas Gerais*, p. 60.

²⁷¹ No filme *Sistema agrícola tradicional do Alto Rio Negro*, realizado pelo IPHAN e a Associação Filmes de Quintal, podemos ver com clareza como é feito o ciclo de plantio na Amazônia e como essa técnica produz a floresta, ao invés de desmatar.

da gramínea exótica na paisagem, e conseqüentemente na cultura tikmũ'un, trouxe consigo um pacote tecnológico relacionado ao fogo, que foi absorvido sob um prisma cultural que permite a fixação apenas de alguns elementos das práticas de queima da cultura pecuarista. Por exemplo, ao invés de lançarem mão da técnica para a rebrota do capim para o gado, ou apenas para a limpeza de áreas para roça, o seu amplo emprego nos campos de colônia se dá até hoje com objetivos diferentes, como a redução do excesso de biomassa acumulado sobre o solo que dificulta o deslocamento, a limpeza e a abertura de novos caminhos, a caça e o acuação de animais, e até mesmo para entretenimento de crianças.²⁷²

O que pode ser constatado na terra indígena Tikmu'un, hoje em dia, é que o fogo é um problema para o pequeno território deles. Claro que toda uma relação com a paisagem ao redor foi transformada se levarmos em conta toda a extensão que esse povo podia percorrer antes do contato com os não indígenas. A situação é crítica e corrobora a continuidade predominante do capim. Nas oficinas do projeto Cura da Terra, esta foi uma discussão muito presente. Tanto que muitos dos professores que cursaram o FIEI – Formação Intercultural para Educadores Indígenas – hoje são extremamente críticos em relação ao uso do fogo na aldeia.

Figura 18 - O capim colônia na aldeia Água Boa



Fonte: Foto de Marco Túlio Ferreira²⁷³

²⁷² FERREIRA. *Ecologia histórica aplicada à gestão ambiental comunitária da terra indígena maxakali, Minas Gerais*, p. 54.

²⁷³ FERREIRA. *Ecologia histórica aplicada à gestão ambiental comunitária da terra indígena maxakali, Minas Gerais*, p. 30.

De toda maneira, o que mais chama a atenção é que, mesmo tendo tanto contato com os fazendeiros, os Maxakali não deixaram suas práticas de uma vida seminômade em um ambiente florestal. Vários foram os projetos governamentais para que eles tivessem criação gado²⁷⁴ ou de peixes em suas terras e que não deram certo, ou pelo menos não renderam o que se esperava deles. Como tão bem nota Marco Túlio, este fato acaba acirrando o conflito com seus vizinhos:

Apesar do esforço de governos, missionários, e colonos em modificar suas culturas materiais e imateriais de modo a enquadrá-las na lógica capitalista de produção econômica, até hoje os tikmũ'ũn se mostram inaptos a adotar um estilo de vida similar ao dos sertanejos e pecuaristas, ou praticante de uma agricultura intensiva que lhes dê maior retorno em curto prazo, em termos de investimento/unidade de terra. Isto é visto por muitos, principalmente pelos seus vizinhos, como indolência, reavivando as velhas imagens dos índios incapazes e preguiçosos que não se prestam ao trabalho, e ainda atravancam o desenvolvimento regional ao disporem de grandes porções de terra que nada produzem.²⁷⁵

O fato é que a situação da terra Maxakali é precária. Estando completamente devastada, ela não proporciona a eles um lugar para vivenciar os *yãmîyxop*. Cada vez mais, a relação com a paisagem é difícil por causa dos problemas que temos descrito até aqui. Um destes aspectos é a ação de caçar. Sabemos o quanto a caça é importante para os povos indígenas. Como nos explica Viveiros de Castro, para caçar é preciso conhecer o animal, seus comportamentos, seus lugares preferidos, sua época de reprodução. Como formula Viveiros de Castro: eu como outro. E este é um dos fatores que contribuem para a intensa relação que os indígenas têm com os animais. Não ter a floresta significa não caçar. Neste contexto, escrevem os Maxakali no *Livro Maxakali conta sobre a floresta*:

Floresta espalhada

Floresta espalhada no meio do capim
O capim separou a floresta
Sempre queimando
O capim colonhão saiu no meio

²⁷⁴ Podemos citar aqui o projeto CARTEIRA INDÍGENA, uma iniciativa do Ministério do Meio Ambiente para financiar projetos que abordem as questões ambientais e econômicas junto a povos indígenas. O projeto desenvolvido junto aos tikmũ'ũn foi gerido pela organização não-governamental de nome Centro de Documentação Eloy Ferreira da Silva – CEDEFES.

²⁷⁵ FERREIRA. *Ecologia histórica aplicada à gestão ambiental comunitária da terra indígena maxakali, Minas Gerais*, p. 53.

Antigamente a floresta era junta
Antigamente tinha muita caça na grande floresta
Hoje, já acabou
Sempre queimando, a caça acabou também
Sempre queimando, os fazendeiros derrubando a floresta
E plantando capim.
O fogo acabou com a floresta, e os fazendeiros também
Os fazendeiros derrubaram e botaram fogo
Quando as folhas secaram
A floresta foi roçada e queimada também.²⁷⁶

Um fato que nos mostra o quanto a floresta é importante para a presença do *yãmîxop* é a criação da nova aldeia, chamada Aldeia Verde. Depois do conflito entre famílias Maxakali em 2005, algumas delas, cerca de 300 pessoas, deixaram a aldeia Água Boa. Depois de vários meses em áreas provisórias, a FUNAI conseguiu comprar e alocar estas famílias numa nova terra de 552 hectares em Ladainha, Minas Gerais. Apesar dela não ser o ideal, possui um pequeno fragmento de Mata Atlântica e um rio próximo. Com a criação desta nova aldeia, vários rituais puderam voltar a acontecer. Uma mostra dessa nova vida são os diversos filmes feitos por Isael Maxakali, morador da nova aldeia. Isael se formou como cineasta e educador intercultural ao mesmo tempo que a Aldeia Verde foi sendo criada. Com a nova mata e a proximidade do rio, os Maxakali de Aldeia Verde puderam fazer rituais que não estavam sendo feitos e registrar em vídeo. Isto deu a Isael a possibilidade de registrar diversos *yãmîyxõp*. Como nos conta Sueli Maxakali:

É muito importante porque os nossos espíritos ficam dentro, e tem muita caça também, que nós, nossos pajé, considera como que essas caças também são espíritos, que há uma lei pra matar né. Têm umas caças que nós não podemos matar, que é o jacaré, dentro da nossa aldeia nós não podemos matar. Quando a gente saiu pra cá (novo território), agora nós estamos em uma terra, agora tem mato, mas a gente estamos gostando muito desta mata, porque nossos espíritos ficam aí dentro, e também lá em Água Boa nós não fazíamos religião de dia não. Só fazia de noite porque não tinha mata também. Porque agora tá fazendo direto, é de dia, de noite até no outro dia, religião.²⁷⁷

Um exemplo é o ritual mostrado no filme *Fim do Resguardo, Yiax Kaax*. Como Sueli Maxakali nos conta, este ritual só pôde ser refeito porque havia água corrente. Mas como o rio fica no território de um fazendeiro, logo eles foram proibidos novamente de usá-lo. Perguntada sobre a importância de ampliar o território para melhor a saúde dos Maxakali, ela responde o seguinte:

²⁷⁶ MAXAKALI. *O livro maxakali conta sobre a floresta*, s. p.

²⁷⁷ MARIVALDO; ALVES. Considerações históricas e culturais sobre os Maxakalis da Aldeia Verde em Ladainha, p.10.

Aumentar nossa área, onde que tenha rio para os kitok(criança) poder banhar, pescar à noite tranquilo... pegar água do rio, tomar banho no rio... Yãmiyxop, porque tem ritual, que nem ritual do mico, tem a parte que as uhex(mulheres) tomam banho do córrego abaixo, a parte que tomam banho lá em cima, e hoje não está acontecendo por causa do rio que nós não temos. Muita coisa está parado. O batismo também dos kitok, que yãmiy leva, dá banho... Por isso que tem pajé que sonha também com isso acontecer... Adoece as uhex, adoecem os jovens, fica triste... Tem muito yãmiyxop parado porque nós estamos sem rio, (é ritual) que usa rio. Que nem esse ritual que veio de verdade, de mudança, que é ritual do milho. Mas quando ele vai caçar, ele traz caça, já está querendo ir embora, o córrego está aqui, yãmiyxop toma banho aqui, todas uhex toma banho aqui, de grande a pequeno, toma banho aqui embaixo, yãmiyxop aqui. Aí yãmiyxop lava... Vou dar um exemplo: antigamente yãmiyxop tomava banho e uhex tomava banho embaixo pra poder sair cocô de mico que eles estão trazendo, vem lambuzado de cocô de mico, e dessa água uhex toma banho e tira toda doença de uhex, leva.²⁷⁸

O que os Maxakali afirmam é que os yãmiy gostam de viver na floresta. Como eles nos contam no livro *Curar*, na ausência dela, os yãmiy ficam depositados nos cabelos das pessoas, um contato demasiado próximo com os vivos, o que acaba levando a fraquezas e a doenças. Para o biólogo Marco Túlio, poderíamos ver neste caso uma atitude conservacionista por parte dos indígenas, já que os desequilíbrios ambientais causam também desequilíbrios na saúde das pessoas. De fato, várias vezes os indígenas expressam sua perplexidade com a incapacidade do homem branco em lidar com as espécies, e a conseqüente destruição do mundo. Dentre os textos que falam da ação dos não indígenas está este de José Ferreira Maxakali (Zezinho):

Por que mudou o clima global?
Mudou porque o não índio fez coisas ruins.
Ele desmatou todo o mundo,
por isso trouxe muitas coisas ruins.
Quando esquenta, esquenta muito,
quando esfria, esfria muito.
O não índio desmatou todo o globo
para construir as grandes cidades.
O não índio não pensava nas coisas ruins,
Ele só pensava em fabricar coisas.
Ele não pensava que a floresta era índio, era espírito,
era caça e era o remédio.²⁷⁹

²⁷⁸ Transcrição da entrevista de Sueli Maxakali, feita no dia 9 de abril de 2014, na Aldeia Verde, município de Ladainha, MG, pela professora Mara Vanessa Dutra.

²⁷⁹ MAXAKALI. *O livro maxakali conta sobre a floresta*, s. p.

O livro como um rizoma da mata

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Oswald de Andrade (*Manifesto Antropofágico*)

É neste contexto, de um ambiente bastante degradado, que o *Livro maxakali conta sobre a floresta* foi produzido. O intuito dos professores era de que as crianças não perdessem a visão dos *yãmîy*. Uso a palavra visão, remetendo ao livro *Penãhã*, também dos Maxakali. Na apresentação do livro, Rafael Maxakali ensina que “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...”²⁸⁰ O *Livro maxakali conta sobre a floresta* foi realizado para que a comunidade não perdesse de vista a biodiversidade. Nesse sentido é que poderíamos chamá-lo de um livro ecológico, como nos diz Davi Yanomami. Uma ecologia do *yãmîyxop*. Assim é que podemos compreender então o porquê deste livro ser tão amplo, transdisciplinar, pois antes de tudo é um livro que busca traduzir o espírito da floresta, como nos diz Ibã Huni Kuĩ. Aqui podemos lembrar da elaboração de Ibã quando passa a desenhar os cantos com seu grupo MAHKU. De alguma maneira, os cantos são as imagens e vice-versa.

Um livro roteiro, um livro para percorrer por afeto as paisagens, extremamente concreto. Como diziam os concretistas, verbivocovisual, ou mais além, terriverbivocovisual, como escreveu Maria Inês de Almeida em seu livro *Desocidentada*. O livro de floresta que serve de partitura²⁸¹ para os *yãmîy*. Um livro de *existentes não-reais* e não de *reais não-existentes*, como diria Maria Gabriela Llansol. Ou seja, não estamos tratando de uma estética realista, de verossimilhança, de um dispositivo técnico narrativo que é o cenário, mas, sim, de uma estética orgânica, de uma técnica para abrir mundos, de um real que pode advir do corpo de afetos.

Um roteiro de uma grande exposição pela Mata Atlântica. Como ironicamente nos disse Oswald de Andrade:

²⁸⁰ MAXAKALI. *Penãhã: livro de Pradinho e Água Boa*, p. 11.

²⁸¹ Os Maxakali possuem um método de aprendizagem dos cantos que consiste numa vara grande; enquanto a pessoa está cantando, vai colocando a mão numa das partes marcadas por uma faixa vermelha da vara. Na medida em que acerta o canto, ela passa para uma próxima marcação na vara.

Somos concretistas. As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as ideias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.²⁸²

A leitura da floresta. Cada bicho, cada planta, cada texto é uma possibilidade de devir. Como afirma João Bidé Maxakali:

Somos a floresta. Antigamente, a floresta
criou nossos avós, nossos avós criaram
nossos pais e nossos pais nos criaram.
Quando nós crescemos, não tinha mais floresta.
A floresta criou nossos avós.
Antigamente, a floresta criava nossa alimentação,
antigamente nossos avós só comiam coisas da floresta.
Hoje, nós comemos coisas compradas
que fabricam na cidade.
Nós, professores Maxakali, que estudamos
em Belo Horizonte, na UFMG, começamos
a fazer o livro da floresta. Desenhamos
bichos da floresta, bicho do brejo,
para ter o livro da floresta para as
crianças lerem e conhecerem as coisas da floresta.
As florestas que criaram nossos avós,
nossos avós criaram nossos pais e
nossos pais nos criaram, nós, de hoje.
Se não fosse a floresta, nós não existíamos mais.(...)
Nós matamos bichos,
anta, veado, catitu, capivara, tartaruga, mico, etc.
Nós conhecemos os bichos da floresta,
Filmamos e tiramos fotos.
A floresta criou nossa alimentação, criou
Semente e coqueiro que servem para fazer colar,
e bambu que serve para flecha.
Floresta para fortalecer nossos espíritos,
folhas para nossos espíritos morarem e
descerem na casa-de-religião para curar as doenças.
A floresta foi embora
Mas temos nossos cabelos para os nossos espíritos morarem.
Queremos a floresta de volta
Para fortalecer nossos espíritos.²⁸³

Por isso, parece importante pensarmos que esta produção material, de livros, filmes e discos, não foi apreendida num “salto”, como entende uma ideologia que afirma que os indígenas são ágrafos, e sim num processo de sobreimpressão no qual os animais, plantas e seres invisíveis já vinham sendo traduzidos em pinturas

²⁸² ANDRADE. *Manifesto Antropofágico*, disponível em:
<<http://www.tanto.com.br/manifestoantropofago.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

²⁸³ MAXAKALI. *O livro maxakali conta sobre a floresta*, s. p.

corporais e nas mais diversas iconografias, nos rituais. Como vemos no relato de Rosângela Tugny, os Maxakali já entendiam esses povos como imagens:

Os pajés sempre demonstraram muito prazer, generosidade e desejo de precisão ao buscar as imagens dos animais e plantas nos livros que lhes apresentei. A devastação há muito afugentou de suas regiões esta biodiversidade. Apenas os cantos e os mitos lhes propiciaram o contato com esses animais. Por que então tanto apreço a eles? Mais uma vez se obstinam estes Tikmu'un a satisfazer os anseios que lhes imputamos de serem os “preservadores”, não mais da cultura que inventamos para eles, mas agora também da “natureza”? Esses animais vêm sendo glosados como *xokxop*, uma expressão que contém ao mesmo tempo *xok*, mesma raiz para glosar “morte” e *xop* um agrupador, um coletivizador. Seus animais seriam então o povo-de-mortos. Mas mais que isto: *xok* é também um termo muito próximo do que se refere à “imagem”, termo grafado como *koxuk*. O que nos traduzem como “animais” pode também sugerir um povo-imagens.²⁸⁴

Tugny ainda nos conta que, numa oficina, ao terminarem de desenhar alguns *xokxop* de uma lista que ela preparou, eles começaram a fazer outros, tais como: aviões, helicópteros, dragões, humanóides e colares. O que nos abre para pensarmos a relação de devir que eles mantêm, abertos a novas afecções e, portanto, novos *yãmîy* de novas paisagens. Também numa estadia na aldeia Água Boa, pude conhecer um *yãmîy* da sanfona. Os Maxakali contaram que houve um sanfoneiro na região que tocava forró na aldeia. A sanfona tornou-se um *yãmîy*. O que nos leva a pensar na força da sobreimpressão vivida por eles e como eles são capazes de adquirir novos conhecimentos, trazendo-os para seus próprios pensamentos. As perspectivas estão sempre se fazendo de uma forma dinâmica.

As imagens do livro são potencialmente agenciadoras para os Tikmu'un. Uma experiência muito forte que tivemos no processo de confecção do livro *Curar* foi o ritual que o pajé Mamêy, que vive na Aldeia Verde, começou a fazer: um canto ritual a partir da imagem de um *yãmîy* desenhado. Mamêy olhava aquele espírito-bicho como que lendo uma partitura, um poema ou texto sagrado. Assim como também já presenciamos outro grande pajé Maxakali, conhecido por Totó, cantando e dançando a partir de um livro de biologia com espécies da fauna brasileira.

Como afirma a professora Maria Inês de Almeida, não são livros acabados, eles são sempre imperfeitos, participam da relação de contato. Por isso mesmo, eles querem sempre fazer mais livros. O *Livro maxakali conta sobre a floresta* não é um livro que busca ordenar, classificar, dar conta do caótico universo da floresta, no

²⁸⁴ TUGNY. *Cantos e histórias do gavião-espírito*, p. 21.

sentido que postulou a ciência positivista e como tentaram os naturalistas que por aqui passaram. O livro maxakali parece ser um lugar de proliferações de mundos, onde a diversidade deve ser compartilhada como uma potência que, na medida de suas relações, cada vez mais se reproduz e multiplica. A escrita é agenciadora de mundos. Como afirma Edgar Bolívar, sobre o livro maxakali:

O livro não pretende ser um inventário exaustivo do conhecimento ecológico maxakali, também não se trata de uma representação do mundo ou da natureza (como os cientistas naturais o fariam), também não visa a uma reprodução de histórias tradicionais ou a uma tradução de cantos. Mostra, sim, o trabalho de invenção, criatividade, e perspicácia maxakali para conectar diferentes seres entre traço e o mundo, e de reconstruir uma trama que, como o rizoma, procura mais conectar, aproximar, estender, do que representar mundos e relações entre “espécies.”²⁸⁵

O xamanismo múltiplo maxakali

Assim como nos contam os Huni Kuĩ, também existe um ritual de iniciação para os meninos Maxakali. Nos centros das aldeias ficam as *kuxex*, traduzidas para o português por casas de religião. Ali só entram homens. Quando os meninos atingem uma certa idade, quando começam a sair da primeira infância, em torno de 7 anos, eles são levados para a *kuxex* pelos *yãmîy* do *Tatakox*, o espírito-lagarta. O *Tatakox* será um dos *yãmîy* que apresentaremos neste trabalho. Junto com ele, falaremos do *Xunim*, espírito do Morcego, e das *yãmîyhex*, espírito-mulheres, pois estes estão claramente relacionados com a saúde. Não que não haja outros, apenas são os que pudemos conhecer nesta pesquisa. Como nos explicam os Maxakali no livro *Curar*, a participação do *Tatakox*, na iniciação dos jovens acontece da seguinte maneira:

Tatakox leva para a *kuxex*. É lagarto. É religião. *Yãmîyxop* toma conta. Abre a memória das crianças e toma conta deles. Espírito fica dentro do cabelo deles. Enquanto *tatakox* não ‘panha eles, o espírito não fica no cabelo deles. Porque ele não é de *yãmîyxop* ainda. Porque ele não é de religião ainda. *Tatakox* está querendo vir, aí *uhex* (mulher) arruma criança para *tatakox* pegar. E outro fala também. Quem tem criança de seis anos para abrir memória de *ûgtok*, precisa levar para a *kuxex*. Só a mãe fica sabendo. *Uhex* prepara *ûgtok*. Pinta, amarra a cabeça. *Tatakox* vem, *uhex* já está arrumando a criança. Quando vem, o pai está junto com *tatakox* e *uhex* e fica perto de casa. As crianças ficam juntas e *tatakox* vem pegar e a mãe dele pega e põe nas costas.²⁸⁶

²⁸⁵ MAXAKALI. *O livro maxakali conta sobre a floresta*, s. página.

²⁸⁶ MAXAKALI. *Hitupmã'ax – Curar*, fragmento 60, coluna Polimorfa Mulher.

Figura 19 – capa do livro *Curar*



Fonte: Livro *Curar*²⁸⁷

A iniciação dos jovens é recorrente em variados povos indígenas. Entre os Huni Kuĩ, o ritual do *Nixpu Pima* prepara o jovem para ter saúde para a vida. Essas iniciações são ensinamentos das condutas, a educação do povo. Para o Maxakali, ensinar é transmitir o *yãmîy*. E é o próprio espírito que atuará conjuntamente com o Maxakali. Uma comunidade. Podemos pensar os *yãmîy* como um estado de alma. Como formulou Pessoa, “todo estado de alma é uma paisagem”. Mas essas paisagens agem, movimentam, agenciam como diria Deleuze. Pensando a saúde em seu sentido amplo, ser iniciado, bem iniciado, fortalecerá o Maxakali, possibilitará aumentar sua potência, como afirma Rosângela Tugny:

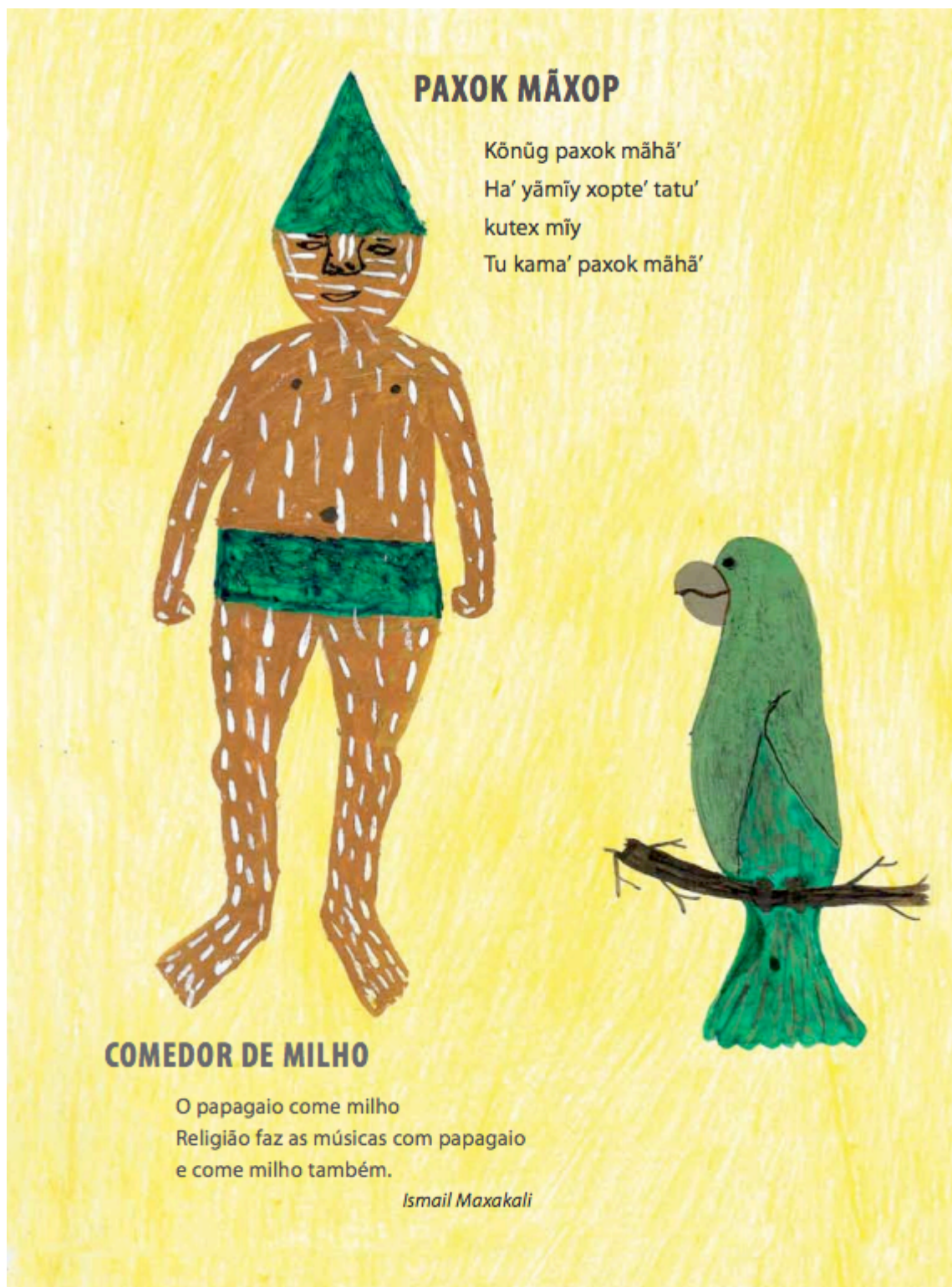
Os meninos Tikmu'un são levados de suas mães pelos espíritos para iniciarem sua fase adulta. Durante mais de um mês, ficam isolados das casas de suas mães, seus olhos são instilados de mel e fumo, e iniciam o aprendizado dos cantos e das caças. (...) Os futuros xamãs aprendem a viver um estado de “dissolução orgânica”, como aponta Rodgers, pela exposição máxima de seus corpos a outras potências, buscando a capacidade máxima de serem afetados por outras espécies, outros povos, o que não elimina nunca o risco da morte.²⁸⁸

²⁸⁷ MAXAKALI. *Hitupmã'ax – Curar, capa*.

²⁸⁸ TUGNY. *Cantos e histórias do gavião-espírito*, p. 26.

Ser iniciado é, portanto, conhecer, abrir a memória para os *yãmîy* e também aprender sobre as caças. Os livros, principalmente o *Livro maxakali conta sobre a floresta*, mas também o *Curar*, são confeccionados para ajudar essa abertura para a potência da paisagem de que nos fala Tugny. Hoje, com a massiva presença da escola na vida indígena, talvez o livro esteja fazendo o papel de uma extensão da iniciação dos jovens. É muito interessante notar como nos livros os animais são apresentados. Cada pequeno texto que acompanha o desenho do animal, que poderia muito bem ser considerado um poema em nossa tradição, parece apontar uma relação perspectiva. Ler é tratar de uma experiência do ponto de vista do outro:

Figura 20 – Yãmîy do Papagaio



Fonte: *O livro maxakali conta sobre a floresta*²⁸⁹

²⁸⁹ MAXAKALI. *O livro maxakali conta sobre a floresta*, s. página.

Leitura que poderíamos radicalizar ao ponto de aproximá-la do xamanismo. E o xamanismo Maxakali tem uma característica bem própria. Apesar de existirem aqueles denominados pajés, que se diferenciam em suas práticas das lideranças ou dos professores, homens formados na casa de religião, entre os Tikmu'un todos podem exercer o xamanismo. Isso pode se dever à intensa e constante presença dos *yãmîy*, também coletiva, na vida de toda a aldeia:

Entre os Maxakali, o canto é coletivo, assim como o xamanismo o é. Não se escuta sessões isoladas, nas quais um homem mais conhecedor dotado das faculdades de cura ou de condução do ritual entoe solitariamente seus cantos. Todos os homens e mulheres cantam. Todos compartilham da viagem do espírito-morcego e podem vir ao encontro de algum doente para diagnosticar a causa, ou melhor, o sujeito de sua doença, e cantar para realizar a cura. As sessões de exegeses dos sonhos do doente são públicas, coletivas, e as visões e comunicações realizadas com os espíritos auxiliares se fazem igualmente aos olhos e ouvidos de todos, com a colaboração discreta de todos.²⁹⁰

De fato, é impressionante a coletividade dos Maxakali, o que também se nota em seus livros. Sempre são feitos coletivamente. Talvez isso se dê por conta da vivência conjunta da paisagem, onde todos experimentam, principalmente nos rituais, a passagem dessas fronteiras do humano.

O xamanismo entre eles não é designado à pessoa de um especialista, tendo a aldeia como assistência, mas opera como um xamanismo múltiplo: entre eles, homens, mulheres e crianças cantam e interagem com os múltiplos povos-espíritos que podem receber simultaneamente nas aldeias. Portanto estão todos investidos nessas operações. Os cantos não se enunciam por um só pajé, um xamã, sob o efeito de alguma substância que proporcione o transe. Todos na aldeia, homens e mulheres quando cantam e veem os *yãmîyxop*, se “espiritizam”. Os cantos abrem coletivamente o “tempo e a região de indiscernibilidade” e a incorporação dos Tikmu'un como parte dessas multiplicidades.²⁹¹

Mesmo quando há um indígena escrevendo, ele sempre reporta as narrativas ao seu povo. Nada de direitos autorais para um autor. Uma escrita coletiva, no sentido cunhado de rastro por Derrida, ou como afirma Vânia Baeta no posfácio do livro *Curar*: “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 tradição.”²⁹²

²⁹⁰ TUGNY. *Nomadismo musical entre os Maxakali*, p. 6.

²⁹¹ TUGNY. *Cantos e histórias do gavião-espírito*, p. 28-29.

²⁹² MAXAKALI. *Hitupmã'ax – Curar*, p. 248.

Doença e cura maxakali

Os brancos nos tratam de ignorantes apenas porque somos gente diferente deles. Na verdade, é o pensamento deles que se mostra curto e obscuro. Não consegue se expandir e se elevar, porque eles querem ignorar a morte. [...] Ficam sempre bebendo cachaça e cerveja, que lhes esquentam e esfumaçam o peito. É por isso que suas palavras ficam tão ruins e emaranhadas. Nós não mais as queremos ouvir. Para nós, a política é outra coisa. São as palavras de Omama e dos xapiri que ele nos deixou. São as palavras que escutamos no tempo dos sonhos e que preferimos, pois são nossas mesmo. Os brancos não sonham tão longe quanto nós. Dormem muito, mas só sonham consigo mesmos.

Davi Kopenawa e Bruce Albert (*A queda do céu*)

No livro *Curar*, feito para que os agentes de saúde não indígenas pudessem conhecer um pouco mais das concepções de saúde do povo Maxakali, aprendemos que há alguns aspectos que são fundamentais para as noções de doença e de cura. Mas antes de entendermos essas noções, é importante dizer que esse livro faz dialogar os conhecimentos na medida em que tenta colocar o contato no texto. Como várias vezes afirmou a professora Maria Inês de Almeida, coordenadora do projeto “Cura da Terra”, é um livro de cura das relações entre povos, para que os não indígenas possam conhecer e respeitar a cultura dos Maxakali. Assim como os *yãmîy*, as trocas de perspectivas são extremamente vigentes no modo de interagir dos Tikmu’un. O livro *Curar* nos parece, portanto, um esforço para equilibrar as relações com os não indígenas para fora dessa submissão colonial a que eles estão submetidos.

Com a experiência editorial desses livros, posso afirmar que traduzir é copiar sem trair, trazer para o impresso a textualidade, onde cada ser persevera no que é. Assim entendemos a cura, a curação. Assim, a cura da terra é processo tradutório. E o trabalho incessante da literatura indígena que se faz hoje é curar a terra, porque permite que eles cuidem, através dela, desse mundo ocidentado, em que a esperança se perde na fragilidade da força dos discursos, em detrimento da força do traço dos corpos a escrever. Ao fazer livros com os índios, não é que estejamos fazendo terapia por intermédio do texto-método proposto pela escritora Maria Gabriela Llansol, são eles, os extraocidentais que, copiando na floresta esse texto, usando sua “técnica”, nos abrem caminhos textuais que nos trazem a cura.²⁹³

²⁹³ ALMEIDA. O caminho de um pensamento vivo e a estética orgânica – a escola indígena, a partir da experiência literária, p. 30.

E podemos dizer que um tanto desse objetivo foi conquistado, quando vemos que os postos de saúde e, principalmente, o DSEI – Distrito Sanitário Especial Indígena – adotou o livro, e mesmo o adaptou para uma cartilha distribuída para os funcionários. Sueli e Isael Maxakali também nos contaram que, a partir do livro, foi feita um grande oficina na Aldeia Verde, na qual os funcionários é que foram os alunos. Hoje, o DSEI de Governador Valadares tem uma demanda por mais exemplares do livro, já que a primeira tiragem esgotou. Como a rotatividade de funcionários é alta, devido à precariedade do sistema público na relação com os indígenas, muitos que se formaram nessas oficinas não estão mais dentro do quadro da instituição, exigindo, assim, que haja uma periodicidade em cursos de formação para os agentes de saúde da região.

Dentre esses aspectos de cura que o livro apresenta, além do uso de plantas medicinais e restrições alimentares, principalmente ligadas ao resguardo, está a importância do sonho para relacionar-se com os *yãmîy*. Como vimos nos relatos de Aristides, os sonhos são importantíssimos para entender por onde caminha a doença e também a cura na Grécia Antiga. O que pretendemos ao voltarmos à Grécia, conhecida como “berço de nossa civilização”,²⁹⁴ é entender que havia toda uma tradição que se dedicava a ler os sonhos e só muito recentemente, a partir do positivismo, eles parecem não participar mais da cura – claro, com algumas ressalvas, como os estudos de Freud. Podemos citar, além dos *Relatos sagrados* de Aristides, onde são narrados diversos sonhos, o livro *Sobre a interpretação dos sonhos*, escrito por Artemidoro, no séc. II, que entende o sonho como um presságio do que acontecerá no futuro. Para ele, os deuses nos falam através dos sonhos.

Para o Maxakali, o sonho é vital para saber qual será a conduta para a cura. É necessário que o pajé saiba com que animal a pessoa sonhou, a partir daí é que se pode saber qual ritual deve ser feito para a cura. Adoecer está intimamente relacionado com um sonho. Para os homens, será preciso ir até a *kuxex* (casa de religião, casa dos cantos), para as crianças e mulheres o ritual poderá acontecer em suas próprias casas. Como nos expõe Sueli Maxakali, uma das autoras do livro *Curar*:

²⁹⁴ O que é questionado atualmente pelo professor Jacyntho Lins Brandão. A partir de seus estudos e traduções dos textos babilônicos, Jacyntho afirma que a Grécia não é tão original como fixaram os estudiosos, é mestiça como todas as civilizações que pudermos conhecer.

Assim, se tihik adoecer; se sonhou com religião; e levantou com corpo ruim... primeira coisa, ele vai para a kuxex, mas tem que lembrar o sonho. Ele vai lá e fala com pajé. Aí, religião vai cantar na kuxex. E então ele vai parar de sentir dor. Ele não fala pra mim, nem pra ninguém, fala só com o pajé na kuxex. Úgtok, não. Se adoecer, chama pajé; faz o canto em casa mesmo. Uhex também, porque não pode entrar na kuxex.²⁹⁵

Então, o que podemos notar é que o sonho tem papel central na vida dos *Tikmu'un*. As doenças e as curas estão diretamente relacionadas com os *yãmîy* e é a imagem do sonho que revelará qual imagem-canto deverá estar presente no ritual.

A doença vem do ar. Só que quando ela vem do ar, ela é tipo um espírito, espírito mau. Ela vem pra poder você lembrar que tem seu ritual, você não cuida do seu ritual. Aí vem esse espírito mau pra poder colocar você ficar doente pra você lembrar do ritual e fazer o ritual acontecer, pra poder ter esse movimento, coisa bonita, pra poder ritual ficar feliz. É isso.²⁹⁶

Como dissemos no capítulo anterior, esta presença dos *yãmîy* corresponderá ao canto, mas também a toda uma iconografia que estará presente com essas entidades, povos-imagens. É também através dos sonhos que novos cantos serão trazidos. Como elabora Tugny, curar é de alguma forma restabelecer a povoação dos *yãmîy* no corpo:

Os *tikmu'un* vivem em constante vigília dos sonhos, despertando-se no decorrer das noites para evitar horas muito prolongadas de sono, temerosos de esquecê-los, trazendo-os à fala nos encontros com parentes e mais velhos. Longos momentos em família são dedicados à narrativa dos sonhos. Por eles chegam novos cantos e boas lembranças, por eles as imagens-cantos trazem doenças. O doente é sempre interpelado com a pergunta: “com o canto de quem você sonhou?” Ao que se sucedem conversações entre os mais velhos, e a construção de um repertório que possa dar conta de uma cuidadosa negociação, a realização de um repasto conjunto, e os poderosos sopros de fumaça. O corpo é povoado de uma miríade populosa de bons *yãmîys*. Curar é tentar restabelecer a boa ocupação deste território-corpo-doente. Como são sempre numerosas populações, a cura de um corpo diz respeito a quase todos da aldeia, pois seus parentes-*yãmîy* podem fazer parte deste fluxo e os seus cantos podem ser necessários para a cura.²⁹⁷

Dentre os *yãmîy* que participam da cura está o *yãmihex*, um dos importantes *yãmîys* e que é de domínio das mulheres. Como a cura abrange a todos na aldeia, como assinalamos acima, a participação das *yãmihex* são importantes para que, acompanhadas dos *yãmîy*, se concretize a cura. Rosangela Tugny chama de “varredura” a maneira como a aparição e os cantos dos espírito-mulheres atua:

²⁹⁵ MAXAKALI. *Hitupmã'ax – Curar*, fragmento 25, coluna Polimorfa Mulher.

²⁹⁶ Transcrição da entrevista de Sueli Maxakali, feita no dia 9 de abril de 2014, na Aldeia Verde, município de Ladainha, MG, pela professora Mara Vanessa Dutra.

²⁹⁷ TUGNY. *Cantos e histórias do gavião-espírito*, p. 23.

As *yãihex* são glosadas como “mulheres-espírito”. O momento em que elas chegam, acompanhadas de uma legião de espíritos-homens é de grande intensidade sonora, pois seus cantos se superpõem aos cantos de diferentes *yãmiy* ou *hemex*, e são acompanhados de gritos convulsivos de *inhup*. Curiosamente estes *inhup* são aparentados fazendeiros, usam quase sempre chapéus de palha e trajes dos regionais. São amputados de um braço, além de demonstrarem ardorosa cobiça sexual pelas mulheres-espírito. Furiosos por serem rejeitados, gritam, insultam e proferem blasfêmias, cujo teor os narradores destes livros se envergonhariam em traduzir. Esse momento de grande superposição de cantos-imagens, grande intensidade sonora, em que tantos sujeitos se fazem ouvir, é quando as mulheres-espírito deslocam os *maus-yãmiy* para longe do corpo do doente... quando as mulheres-espírito rejeitam estes “homens-fazendeiros” para fora do pátio das aldeias.²⁹⁸

E dentre todos os *yãmîy*, o mais importante para o ritual de cura é o do *Xunîm*, o Morcego. Ainda me lembro do dia que tivemos a primeira conversa para o projeto do livro de saúde maxakali. Recordo da estranheza que me acometia ao vê-los falarem sobre a doença e a cura. Tudo era muito diferente e distante do que eu conhecia. Já se passaram quase dez anos e hoje posso dizer que aquela experiência ainda me marca profundamente. Como um morcego poderia ser o agente da cura? Aos poucos, de tanto ouvir sobre ele e poder conhecê-lo de perto, fui-me acostumando à ideia. Depois de ver e ouvir vários indígenas contando como se dá a cura em seus povos, tenho convicção de que há, sim, um sistema de cura que se dá também via palavra, mas, além dela, no caso maxakali, via *Xunîm*.

²⁹⁸ TUGNY. *Cantos e histórias do gavião-espírito*, p. 24.

Figura 21 - Canto do Xunim e sua grafia no corpo humano e no pau de religião

Hoo aai
Hoo aai
Hoiaá

Xate hãm ãgnut punup
Tu anum yĩãã
Xate hãm ãgnut punup
Tu anum yĩãã

Você vem para cantar
Eu pensei que você vinha
Você vem para cantar
Eu pensei que você vinha

Nãg pape yĩkaok nã xaxip
Nãg pape yĩkaok nã xaxip

Ou você não vai
Ficar em pé parado
E cantar alto

Haiyak ooo hiai
Haiyak ooo hiai

Ou você não vai
Ficar em pé parado
E cantar alto¹³⁴

Haiyak ooo hiai
Haiyak ooo hiai¹³³



Fonte: Esta é a paisagem que o pensamento permite²⁹⁹

Uma hipótese é que, talvez, seja o *Xunim* o que mais traz os outros *yãmîys* para seu ritual. Como nos contam os Maxakali, foi ele quem começou a ensinar-lhes. Nos diversos livros organizados pela professora Rosângela Tugny sobre os cantos do espírito-morcego, temos acesso a centenas de cantos deste *yãmîy*. E como eles sempre se renovam, os Maxakali dizem que poderiam fazer outros livros. De fato, o *Xunim* parece ser o *yãmîy* que possui mais cantos e tem o mais alto *pau de religião*. Como os

²⁹⁹ FERREIRA. *Esta é a paisagem que o pensamento perminte*. p. 68.

Maxakali escrevem no livro *Curar*: “Xunîm é forte mesmo, cura doença e dá força para os Maxakali. Xunîm é o maior yãmîy, seu Mimãñãm (pau de religião) é o mais alto. Ele tira espírito ruim.”³⁰⁰

Quando o espírito-morcego aparece na aldeia, sempre está com um chapéu feito de folha de banana, pois ele gosta muito da fruta. Seu corpo é todo coberto com a cor preta e possui o rosto pintado de vermelho e um quadrado vermelho no centro do tórax. Este quadrado sempre foi bastante misterioso pra mim, assim como a presença curativa do espírito-morcego. Em seu livro *Do mel às cinzas*, Lévi-Strauss chega a afirmar que “Não é fácil elucidar a posição dos morcegos nos mitos, na ausência quase constante de indicações sobre a espécie.”³⁰¹ O pensador chega a associar esses animais ao sangue e orifícios. Ele fala de um mito Warrau onde um jaguar rapta uma criança e, quando esta cresce, ele come seu sangue menstrual. Em seguida, ele associa o mito às transformações que são narradas sobre a origem do mel. Mas a leitura que parece ser a mais interessante é apresentada por Rodgers (*apud* Tugny) ao analisar um mito Ikpeng:

Recorreremos novamente a uma belíssima análise de Rodgers sobre um mito ikpeng em que o morcego rouba o sangue pela vulva de sua sogra arraia, retorna euforicamente à sua aldeia e, com uma mistura deste sangue, passa a fazer todos os bichos que estavam em fila de espera dos futuros animais. Rodgers sugere a importância deste como catalisador de corpos e prenunciador da chegada de outras espécies. Sugere sobretudo o quanto interessa a esse povo Ikpeng, tanto quanto aqui me parece interessar aos Tikmu’un essa “espécie de ressonância comportamental contagiosa”, essa capacidade de “afeção”, de “redistribuição dos focos de densidade e sensibilidade do corpo.”³⁰²

Uma força do canto, da dança e da presença dos yãmîy que, ao afetarem o corpo com intensidade, produzem uma passagem, uma transformação que é a ampliação das fronteiras corporais e perspectivas. São devires que põem em cena as cenas fulgor, como afirma Llansol, o encontro inesperado do diverso. Para além do aspecto musical, poderíamos incluir todo o ritual, o yãmîyxop:

Os xamãs, quando querem ouvir e falar com estas alteridades amplificam eles também seus corpos, colocando-se num estado limite, uma via de diluição de suas fronteiras para receber, como um receptáculo, as outras falas. Se a tradição musical erudita é fortemente marcada por um ideal de beleza, uma noção de sublime como superação do humano pelo o que ele consegue negar de sua

³⁰⁰ MAXAKALI. *Hitupmã’ax – Curar*, fragmento 34, coluna da Paisagem, p. 127.

³⁰¹ LÉVI-STRAUSS. *Do mel às cinzas*, p. 358.

³⁰² TUGNY. *Cantos e histórias do morcego-espírito*, p. 31.

animalidade, o que as músicas ameríndias buscam é a superação das fronteiras do humano enquanto corpo orgânico (Deleuze).³⁰³

Nesse sentido, o *yãmîy* é de alguma maneira um espírito xamã, como desenvolvido por Viveiros de Castro no livro *Metafísicas canibais*, pois ele está sempre entre uma perspectiva e outra, agenciando.

O que define os agentes e os pacientes dos sucessos míticos é, precisamente, sua capacidade intrínseca de ser outra coisa; neste sentido, cada personagem difere infinitamente de si mesmo, visto que é posto inicialmente pelo discurso mítico apenas para ser substituído, isto é, transformado. Esta “auto-” diferença é a propriedade característica dos agentes cosmológicos que designamos pela palavra “espírito”; por isso, todos os seres míticos são concebidos como espíritos (e como xâmas), assim como, reciprocamente, todo existente atual ou “modo infinito” pode se revelar agora, porque foi, antes, um espírito, uma vez que sua razão de ser encontra-se no mito.³⁰⁴

³⁰³ TUGNY. *Cantos e histórias do gavião-espírito*, p. 18.

³⁰⁴ CASTRO. *Metafísicas canibais*, p. 57.

Considerações finais

Que sonho vamos sonhar que não nos sonhe?

O corpo da escrita, o corpo da terra e o corpo das pessoas se integram formando uma paisagem que é o que se escreve, numa rede de relações em que não há o outro, mas todos nós outros, sempre em condição singular. Uma das coisas que os índios nos ensinam em seu labor de escrita é escrever como ato de amor à terra, como gesto radical que leva o homem ao encontro de sua natureza.

Maria Inês de Almeida

Para concluir, gostaria de trazer algumas considerações sobre estas experiências que abrangem tanto os trabalhos que desenvolvi durante os últimos anos junto com os Maxakali e os Huni Kuĩ quanto escrever esta tese. São apontamentos para um trabalho que percebo ter um potencial imenso e, acredito, ainda terá muitos desdobramentos. Um pensamento que tem sido desenvolvido em conjunto com os indígenas e os diversos pesquisadores do Literaterras que também enxergam nas textualidades indígenas um afloramento para pensarmos nossas escritas, as nossas saúdes e a dos mundos.

Entre alguns dos caminhos que vislumbro estão a necessidade de aprofundamento no conhecimento dos cantos, dos grafismos, dos rituais e das práticas curativas. Também a possibilidade de seguir fazendo livros transdisciplinares tendo como centro a experiência de escrita. Outro viés é ajudar a viabilizar e aperfeiçoar mais cursos e eventos interculturais, fomentando a participação de indígenas na vida da universidade e da sociedade em geral, além de trabalhar na sistematização e divulgação do que já foi feito.

Desde que passei a relacionar a escrita, a literatura e a cura, fiquei espantado com a grandiosidade dessa possibilidade. Na época, eu não vislumbrava como estabelecer essas relações num texto. Sabia que era possível, pois via nos indígenas, e em suas práticas de escrita, acontecer essa simbiose, porém me lembro bem, quando iniciei este projeto, da sensação forte de estar diante de um desafio.

Hoje posso afirmar que vejo a paisagem como um recorte epistemológico que abre caminho para conhecermos a textualidade indígena, que é múltipla e transdisciplinar. Um modo de escrita que por ser tão indissociável da paisagem implica em áreas das mais variadas na vida indígena, e daqueles que se dispõem a lê-la, enredando inclusive a doença e a cura, ou seja, a saúde desses povos.

Uma textualidade vasta na quantidade de textos e perspectivas, marcadamente coletiva, fora da instância do aural, e que traz para o espaço do pensamento não só jardins que o pensamento permite, mas quintais, roças, matas, brejos, florestas, os mais variados animais e plantas, o conhecimento e o reconhecimento dos mais variados biomas e os espíritos, tais como os *yãmîy* e *yuxin*. Uma produção capaz de implodir conceitos territoriais, individualistas, redutores e unificadores. A monocultura, os estados-nação, a concentração de riqueza, a criação e a concepção de animais e plantas industrialmente e em massa, a propriedade privada e intelectual, o conceito de arte e o antropocentrismo são algumas das instituições que podem ser fortemente colocadas em questão. Uma literatura menor, mas com força de abrir caminhos, arejar os pensamentos e que, mesmo sendo tão ancestral, é capaz de trazer soluções e esperanças para o futuro no contexto de crise planetária que vivemos. Trata-se de uma revelação “das mais avançadas, das mais avançadas das tecnologias” que penso poderá surpreender a todos, como nos diz Caetano Veloso na canção: “Um índio”, não por exótico, “mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto, quando terá sido o óbvio.”

Um modo de vida que reconhece os sonhos como uma forma de conhecimento fundamental dos mundos desconhecidos e que só podem ser vistos por aqueles que se transformam em outros. O termo “virar outro” usado por Davi Yanomami, um modo próprio de dizer sobre o que Viveiros de Castro chamou de perspectivismo, é extremamente preciso para dizermos de uma das contribuições mais profícuas da literatura indígena. Davi afirma que entra em estado de fantasma ao tomar *yãkoana*,³⁰⁵ e assim conhece os espíritos chamados de *xapiri*, que são imagens da floresta que os xamãs fazem descer, fato que pode ocorrer durante o dia ou no tempo do sonho. Virar outro então é ter os olhos levados para longe³⁰⁶ pelos espíritos. Davi explica que os *xapiri* “extraviam nosso pensamento e nossa língua, para nos ensinar a sua.”³⁰⁷ É tornando-se outro que se conhece a floresta, seus espíritos e as doenças e curas.

Digamos que Davi faz uma síntese do que pudemos acompanhar nos textos e livros que percorremos neste estudo sobre os Maxakali e os Huni Kuĩ. Os sonhos são imprescindíveis para seus estados de espírito: os *yãmîy* e *yuxin*. Cada um ao seu modo, Maxakali e Huni Kuĩ viram outros através de seus processos xamânicos e a

³⁰⁵ Tipo de rapé, feito de um pó de uma casa de árvore, que é aplicado nas narinas pelos xamãs mais experientes.

³⁰⁶ KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu*: palavras de um xamã Yanomami, p.106.

³⁰⁷ KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu*: palavras de um xamã Yanomami, p.142.

partir destes outros compõem seus rituais. O xamanismo é aqui entendido como um processo dessa literatura de cosmovisões transformacionais, que, através do sonhos, das mirações, cria devires em várias formas de imagens: os cantos, as narrativas, danças, as mais diversas grafias e os rituais. Sonhos que não sonham somente o humano, como nos aponta Davi Yanomami (*apud* Castro e Danowski), criticando os “brancos”:

Os Brancos só nos tratam como ignorantes porque somos gente diferente deles. Mas seu pensamento é curto e obscuro; não consegue ir além e se elevar, porque eles querem ignorar a morte.(...) Os Brancos não sonham longe como nós. Eles dormem muito, mas só sonham consigo mesmos.³⁰⁸

Crítica que poderíamos ler a partir da uma sugestiva frase-título de Maria Gabriela Llansol, “o sonho de que temos a linguagem”,³⁰⁹ perguntando-nos se este sonho, que permeia os discursos indígenas, não seria a linguagem da paisagem. Lugar de onde vêm as imagens dos espíritos maléficos, mas também os espíritos de cura, onde se ancora o “real que há-de vir ao nosso corpo de afectos”.³¹⁰

Da existência de uma cura ritual indígena

Antes de tudo, quero assinalar uma frase óbvia, mas que na prática não parece ser tão simples assim: os indígenas sempre tiveram uma medicina, ou se não quisermos usar esta palavra tão cara a nós, ocidentais, eles sempre se curaram de suas diferentes doenças, tanto que resistiram a milhares de anos antes do encontro com os europeus. Claro, eram e continuam sendo conceitos de doença e de cura diferentes dos que conhecemos. Seguem narrativas próprias, caminhos espirituais e relações de vida e morte em perspectiva com os animais, com as plantas, enfim, com a paisagem.

São práticas curativas que, como vimos, possuem suas técnicas inerentes às suas cosmovisões e, se por um lado, precisam curar doenças espirituais vindas de espíritos maléficos, e aí os pajés e a comunidade sabem o que fazer, por outro lado, têm toda uma ciência concreta no uso de plantas curativas que é vastíssima e pode ser comparada aos conhecimentos fitoterápicos dos mais variados povos do mundo.

³⁰⁸ CASTRO; DANOWSKI. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, p. 99.

³⁰⁹ LLANSOL. O sonho de que temos a linguagem, p. 5-18.

³¹⁰ LLANSOL. *Lisboaleipzig: o encontro inesperado do diverso*, p. 120.

Como vimos, só nos jardins apresentados no *Livro vivo* estão presentes mais de duas centenas de plantas curativas.

De toda forma, o que me parece inegável é que os indígenas dependem da paisagem para sua saúde. Se como afirma Deleuze, a literatura é uma saúde, é preciso compreender que literatura indígena é simbioticamente escrita com a paisagem. E aqui não estamos pensando a paisagem somente como uma fonte de recursos naturais, próxima de algo que chamaríamos de uma ecologia, desenvolvimento sustentável ou a preservação do meio ambiente. Como afirma Llansol, “o texto, todavia, não é ecologista, não vê a natureza como um todo, como um fundo harmônico da espécie humana,”³¹¹ mas a paisagem como parte da construção do saber que os indígenas dominam. Como no caso dos Maxakali, que podem sobreviver mesmo sem a presença da natureza, como *existentes não reais*. Uma relação de múltiplos agenciamentos e devires, capaz de produzir-se na escrita.

Nessa direção, buscando entender a escrita como uma totalidade semiótica, e parafraseando o autor Ticio Escobar quando diz da arte total,³¹² diríamos que essas práticas de cura estão intimamente relacionadas com os rituais. Ou seja, situações onde todos os tipos de grafias estão sendo utilizadas, proporcionando assim uma potente vivência dos seus devires e agenciamentos. Poderíamos nos perguntar como esses rituais curam efetivamente. Mesmo que não possamos explicar completamente, o que se pode constatar é que essas curas acontecem e se dão em comunidade, poderíamos dizer, com Llansol entre os *legentes*: aqueles que partilham da experiência da textualidade com seus corpos de afetos.

Uma discussão pertinente em torno dessa questão vem sendo feita por estudiosos e antropólogos, desde Durkheim,³¹³ passando pelo trabalho de Henri Hubert e Marcel Mauss.³¹⁴ Mas é no texto “Eficácia Simbólica”,³¹⁵ de Lévi-Strauss, que nos deteremos para colocarmos alguns elementos que nos parecem interessantes na discussão sobre a cura xamânica. O texto é um ensaio sobre um canto e um ritual,

³¹¹ LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p. 187.

³¹² ESCOBAR. *Palavras e poros em la piel*, p. 34-41.

³¹³ Durkheim irá discutir no livro *As formas elementares da vida religiosa* a eficácia do rito, dividindo-o como físico e moral. E tem como fim deste “poder” a sociedade.

³¹⁴ Como explica Sônia Weldner Maluf em *Esboço para uma teoria geral da magia*, “O projeto de Mauss e Hubert nesse texto é menos o de discutir os mecanismos que operam no ato mágico e em sua eficácia do que definir sua unidade e especificidade, tanto em relação à religião quanto em relação à técnica.

³¹⁵ O texto recebeu ao longo da história diversas críticas quanto aos seus dados e teorias. Mas continua sendo a base de um campo fértil de discussões. Para mais detalhes, ver o livro: *Para além da eficácia simbólica: estudos em ritual, religião e saúde*.

um “grande texto mágico-religioso” recolhido com um colaborador indígena, redigido na língua original do povo Cuna³¹⁶ e traduzido para o espanhol. Nele, uma parturiente do povo Cuna apresenta dificuldades no parto. *Muu*, força responsável pelo feto, teria excedido suas atribuições e apossado do *purba*, o espírito da futura mãe. O xamã evoca então os *nuchu*, espíritos protetores, para fazerem uma viagem com ele e recapturarem o espírito. Lévi-Strauss então demarca o que considera uma descoberta: “o caminho de *Muu* não é um itinerário e uma morada míticos; eles representam literalmente a vagina e o útero da mulher grávida, explorados pelos xamã e pelos *nuchu*, em cujas profundezas é travado o combate de que saem vitoriosos.”³¹⁷

Depois de realizado o ritual pelo xamã, descrito como rico em detalhes, no caminho para *Muu* e a posterior batalha, a doente então é curada. Como afirma Lévi-Strauss, o histórico de eventos realizados minuciosamente cria um processo onde o próprio corpo da mulher é tematizado e que envolve “da realidade mais banal para o mito, do universo físico para o universo fisiológico, do mundo exterior para o mundo interior”.³¹⁸ Mais adiante em seu raciocínio, Strauss afirma o seguinte em relação ao texto com o qual ele está trabalhando:³¹⁹

Nas dez páginas seguintes, instala-se, num ritmo ofegante, uma oscilação cada vez mais rápida entre temas míticos e temas fisiológicos, como se se tratasse de abolir a distinção que os separa no espírito da paciente e de impossibilitar a diferenciação de seus respectivos atributos.³²⁰

O que o autor assinala é que através da analogia entre diferentes níveis estruturais a cura opera: a estrutura do rito (que contém o mito) evocada pelo xamã provoca um reordenamento da situação vivida pela parturiente. Lévi-Strauss compreende que o xamã “fornece à sua paciente uma linguagem na qual podem ser imediatamente expressos estados não formulados, e de outro modo informuláveis.”³²¹ Em diálogo com a psicanálise, o pensador assinala que:

³¹⁶ Nome de um povo ameríndio do Panamá e Colômbia, do grupo linguístico Chibcha.

³¹⁷ LÉVI-STRAUSS. Eficácia simbólica, p. 268.

³¹⁸ LÉVI-STRAUSS. Eficácia simbólica, p. 275.

³¹⁹ Lévi-Strauss tem como base para seu discurso um estudo etnológico. Inclusive, estudos posteriores demonstram equívocos nesse estudo, mas, acreditamos, não invalidam de todo o argumento do pensador.

³²⁰ LÉVI-STRAUSS. Eficácia simbólica, p.275.

³²¹ LÉVI-STRAUSS. Eficácia simbólica, p 282.

Ambas buscam provocar uma experiência, e ambas conseguem fazê-lo reconstituindo um mito que o paciente deve viver ou reviver. Contudo, num caso, é um mito individual que o paciente constrói com elementos tirados de seu passado e, no outro, é um mito social que o paciente recebe do exterior e que não corresponde a um estado pessoal antigo.³²²

De toda forma, no caso da cura xamânica, o que garante a relação entre o mito e a paciente é a eficácia simbólica: “a eficácia simbólica que garante a harmonia do paralelismo mito e operações.”³²³ Um estudo bastante rico nesse sentido é o *Morada das almas: representações das doenças e terapêuticas entre os Marubo*, da antropóloga Delvair Montagner. Por serem os Marubo³²⁴ também do tronco linguístico Pano, existem muitas relações possíveis entre eles e os Huni Kuĩ. Para a antropóloga, “a teoria da eficácia simbólica dos cânticos de cura, desenvolvida por Lévi-Strauss (1967), reafirma-se frente aos casos Marubo.”³²⁵

Assim poderíamos nos perguntar como se formam os símbolos e então voltaríamos às considerações feitas por Derrida quando conceitua o rastro, um saber inscrito como um saber desde sempre lá, numa arqui-escritura:

Articulando o vivo sobre o não vivo em geral, origem de toda repetição, origem da idealidade, ele não é mais ideal que real, não mais inteligível que sensível, não mais uma significação transparente que uma energia opaca e nenhum conceito da metafísica pode descrevê-lo.³²⁶

Um saber que, sem termos como retornar à origem, é constantemente repetido e depurado, mas uma repetição que se volta para tradição num processo tradutório, já que ela é um furo, como afirma Maria Inês de Almeida. Ou como nos diz Lacan:

Esse saber mostra aqui sua raiz porquanto na repetição, e sob a forma do traço unário, para começar, ele vem a ser o meio do gozo – do gozo precisamente na medida em que ultrapassa os limites impostos, sob o termo prazer, às tensões usuais da vida.³²⁷

A eficácia simbólica formulada por Lévi-Strauss estaria, dessa maneira, articulada com o rastro, traço da ancestralidade de cada um desses povos. O ritual traz

³²² LÉVI-STRAUSS. Eficácia simbólica, p 284.

³²³ MALUF. Eficácia simbólica: dilemas teóricos e desafios etnográficos, p. 46.

³²⁴ Os Marubo são da família linguística Pano e têm uma população de pouco mais de 2.000 pessoas. Vivem na região do Vale do Javari, na Amazônia.

³²⁵ MONTAGNER. *A morada das almas: representações das doenças e das terapêuticas entre os Marubo*, p. 105.

³²⁶ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 80.

³²⁷ LACAN. *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*, p. 49.

consigo esta sabedoria das formas, de toda a potência de escrita da paisagem, que não é de um indivíduo, mas da comunidade, um efeito com agente ausente:

A mesma paisagem, sem “eu”, este chão é um horizonte. Só muito mais tarde me dei conta do que significou passar por estes lugares. Onde escrita e vontade de curar se confundiram. Curar é uma espécie de efeito com agente ausente; trazer alguém à fala, através do fio de água de si. O texto pertence ao mesmo sinal. Quem se cura, não conta, é uma narrativa pobre, um chão quase seco, um olhar em toda parte.³²⁸

Talvez não seja o caso de trazer somente à fala, no caso de um ritual, mas ao gesto de escrita, uma escrita total. De toda forma, permanecem se confundindo em perspectiva o próprio estado de alma do doente com a paisagem, no sentido proposto pelo poeta Fernando Pessoa: “todo estado de alma é uma paisagem”. A antropóloga Delvair Montagner afirma algo parecido ao dizer do canto de cura dos Marubo: “fica patente a sua relação com os elementos do meio ambiente, onde estes são postos a serviço da sociedade Marubo para sanarem um mal que engloba características sociais, religiosas e físicas.”³²⁹

Uma ressalva ao pensamento de Lévi-Strauss, em relação ao procedimento de cura da eficácia simbólica, é que não se trata de analogias entre as estruturas, como quis o pensador do estruturalismo, nem tampouco de uma relação de causa e efeito, mas séries de devires que, com suas afecções, criam possibilidades de agenciamentos, proporcionando sínteses disjuntivas, como destaca a antropóloga Sônia Weldner:

A eficácia, nesse caso, estaria muito mais ligada à produção de um sentido compartilhado no interior de um contexto cultural e social específico, ou, ainda mais especificamente, tal como descreveu Lévi-Strauss, à produção de uma experiência específica. Nesse sentido, poderíamos dizer que trata-se de um tipo de agenciamento que pode produzir efeitos orgânicos e/ou mecânicos, mas cuja lógica interna, cujo modo de operar não se fundamenta na relação de causa e efeito e de causalidade mecânica.³³⁰

Poderíamos pensar, nesse sentido, em um agenciamento mais ligado ao performático. Considerando a eficácia simbólica do ritual, não em seus aspectos lógicos e semânticos, mas na sua dimensão de experiência, de um acontecimento. Assim o Xûnim, *yãmîy* do Morcego, é uma presença para os Maxakali a cada retorno,

³²⁸ LLANSOL. *A restante vida*, p. 112-113.

³²⁹ MONTAGNER. *A morada das almas*: representações das doenças e das terapêuticas entre os Marúbo, p. 102.

³³⁰ MALUF. *Eficácia simbólica*: dilemas teóricos e desafios etnográficos, p. 54.

como os *yuxin* ou a miração da cobra em cada uma das sessões de *ayahuasca* entre os Huni Kuĩ, com seus cantos, danças, suas narrativas míticas. São apresentações de paisagens dinâmicas que podem alterar os estado de espíritos dos doentes com suas presenças performáticas corporais e afetivas. Performances corroboradas nos livros, com a força de seus projetos gráficos, a cada vez que eles são lidos.

Acreditar no mundo

Hoje, passados estes quase cinco anos de pesquisas, estudos e reflexões, posso afirmar que é preciso curar a terra, acreditar no mundo. Como elabora Viveiros de Castro e Deborah Danowski em seu livro *Há mundos por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, livro que faz um balanço das principais variantes do tema do “fim do mundo”, muitas são as perspectivas de catástrofe para o cenário mundial diante da chamada crise planetária. Tema que arrebatava não só os povos de sociedades tradicionais e suas mitologias, mas a comunidade acadêmica,³³¹ a mídia e a população em geral.

Posto isto, temos muito a aprender com esses povos menores, detentores de um cosmovisão outra, muito mais múltipla em suas relações perspectivistas, portanto, mais implicada a respeitar o *vivo*: a (bio)diversidade e a auto(bio)grafia das espécies. Fato mais que comprovado no Brasil é a relação entre a preservação das florestas e os territórios onde vivem os indígenas. O que pode ser explicado em parte pela interação transespecífica apontada por Viveiros de Castro nos mundos ameríndios, o que o antropólogo chama de cosmopolítica. O antropomorfismo ameríndio é um contraponto ao antropocentrismo ocidental. Não se trata portanto de uma preservação porque os índios possuem a propriedade da terra, mas o modo como estes se relacionam com a paisagem. É da ordem do afeto o cuidado que se estabelece.

A cura da terra seria inventarmos um povo que falta, como diz Deleuze sobre o fim último da literatura: “pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta...”³³² Não pretendendo uma volta ao passado, mas reconhecendo as

³³¹ No livro, Viveiros de Castro e Deborah Danowski compilam uma série de dados, relatórios e constatações de cientistas que preveem um futuro devastador caso determinados processos não sejam limitados, tais como: mudanças climáticas, perda de biodiversidade e uso da água.

³³² DELEUZE, *Crítica e clínica*, p. 16.

potencialidades dos devires indígenas, suas trocas intensas com a paisagem e como tal “capazes de originarem poderosas linhas de fuga de impacto mundial.”³³³

De toda forma, posso dizer com certeza, a partir do meu convívio intenso com o texto e com os indígenas, eles nos ensinam, convidam para uma direção que é o cuidado com as mais diversas formas de vida. Sem as categorias taxonômicas e a ordenação racional que vieram sendo constituídas em nossa tradição Ocidental, mas numa poética da paisagem, uma poética com a terra. Assim, é preciso que estejamos aptos a ler não só os textos e livros indígenas, mas o que escrevem e desejam as florestas, as matas, os animais e os mais diversos seres visíveis e invisíveis.

Nesta direção é que o trabalho com o que chamamos literatura indígena tem sua via aberta para o futuro, como um processo antropofágico de trocas de técnicas, dando aos indígenas possibilidades de se expressarem nos mais diversos suportes, num trabalho fundamentalmente tradutório, como afirma Maria Inês de Almeida: “Com a experiência editorial desses livros, posso afirmar que traduzir é copiar sem trair, trazer para o impresso a textualidade, onde cada ser persevera no que é. Assim entendemos a cura, a Curação. Assim, a cura da terra é processo tradutório.”³³⁴

Da relação de cura pela interculturalidade

Há muito tempo, antes de os remédios dos brancos chegarem até nós, nossos antigos xamãs contavam apenas com eles para vingar seus familiares, crianças, mulheres e velhos. Bebiam pó de yãkoana, faziam descer seus espíritos, armavam tocaia com eles para atacar o mal e afugentá-lo. É verdade que nem sempre tinham sucesso e, apesar de tudo, algumas crianças acabavam sendo devoradas pelos seres maléficos das doenças. Não era diferente dos médicos dos brancos, que às vezes tentam tratar as pessoas com remédios que não prestam! Depois do trabalho dos xamãs, as esposas de nossos maiores, que eram muito sábias, também usavam plantas de cura da floresta. Com elas esfregavam ou banhavam os corpos dos doentes que tinham acabado de escapar da devoração por seres maléficos ou espíritos da epidemia. Hoje, é uma pena, são poucas as mulheres que ainda sabem usar essas plantas. As pessoas continuam pensando que só os *xapiri* podem mesmo curar os doentes, mas contam também com a ajuda dos remédios brancos.³³⁵

Com o contato, como diz Davi Yanomami acima, os indígenas passam a contrair doenças desconhecidas e precisam da colaboração dos não indígenas para

³³³ CASTRO; DANOWSKI. *Há mundos por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, p. 158.

³³⁴ ALMEIDA. Graças do livro por vir: onde a floresta sempre vive e o pensamento selvagem floresce, p. 75.

³³⁵ KOPENAWA; ALBERT. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*, p. 175.

manter sua saúde. Assim como no campo da saúde, também com a escrita alfabética e em diversas outras áreas essa relação de dependência com os conhecimentos dos não indígenas se tornou vital. Com o contato cada vez mais frequente e mais intenso com as sociedades não indígenas, várias são as relações doentias, como a apresentada acima, que foram geradas. É para curar esse tipo de relação desrespeitosa com o outro que se faz necessária a interculturalidade.

Mas também para abrir possibilidades de que os não indígenas aprendam os conhecimentos dos indígenas, tão pouco valorizados historicamente. A importância de cursos como o FIEI é grandiosa se quisermos fazer dialogar esses conhecimentos sem o extermínio de nenhum dos envolvidos. Com o crescimento de cursos interculturais, pudemos acompanhar uma quantidade de ações que visam a melhorar a comunicação e o conhecimento de ambas as partes envolvidas. Os livros de saúde que proliferam na última década são um exemplo disso. Penso que é uma demanda dos povos indígenas, que percebem, como os Maxakali, a necessidade de que os não indígenas conheçam suas práticas curativas, para então respeitá-las, mas há, também, um crescente interesse por parte dos não indígenas de saber mais sobre os remédios e sistemas medicinais dos povos da floresta.

Esse fato, da riqueza de conhecimento que os cursos interculturais proporcionam, não se restringe aos campos da saúde. É possível citarmos dezenas de exemplos de saberes externados nos mais diversos cursos criados no país. São materiais que tratam de temas como diversidade linguística e mitológica, técnicas agrícolas, costumes alimentares, planos de gestão territorial, propostas pedagógicas, conhecimentos etnobotânicos, etnomusicais e assim por diante. Enfim, uma infinidade de possibilidade que oxigena e poderia se expandir muito mais, caso tivesse mais apoio de políticas públicas, das universidades e pesquisas em geral.

Podemos pensar, inclusive, que esses cursos, na medida em que colocam todos em outras perspectivas, tornam os participantes tradutores de mundos. A interculturalidade que esses cursos proporcionam criam situações de tradução dos mais diversos modos de vida, desenvolvendo naqueles que participam um senso de respeito à diversidade. Os próprios cursos de formação intercultural são perspectivistas. Criam um ambiente em que é necessário ver o ponto de vista do outro, lidar com outros mundos no mundo. São experiências transdisciplinares capazes de reformularem ideias, práticas e forma de transmissão de conhecimento. Os processos pelos quais o Literaterras passou foram tão substanciais que todos os pesquisadores do

grupo saíram afetados. A partir do momento em que os Maxakali ingressaram na universidade e se tornaram “nossos colegas”, tivemos acesso a um povo que também marcaria nossos textos-pensamentos. Em todos os colóquios, seminários e encontros que fizemos os Maxakali estiveram, ou algo de sua produção foi comentada. Se o texto llansoniano veio trazer a nós os vivos, convivemos com eles na prática cotidiana com os Maxakali. Sem falar do *Livro vivo*, que está escrito nos jardins das plantas curativas e toda a ampliação do que entendemos por leitura que ele nos proporciona. Se eles precisaram de nós para fazer os livros, nós hoje precisamos deles para continuar o pensamento e as ações que temos desenvolvido.

O que podemos constatar no caso do livro *Curar*, dos Maxakali, é que houve, sim, uma cura, uma cura das relações entre os indígenas, nós que fizemos os livros e os profissionais da saúde, que trabalham com eles na região do vale do Mucuri. Tanto Isael como Sueli Maxakali nos disseram que os funcionários que receberam o livro e participaram das oficinas produzidas pelos Maxakali e os profissionais do DSEI que cobrem a região do noroeste de Minas se tornaram mais compreensíveis e cuidadosos no trato com os indígenas. Em visita ao DSEI, eu mesmo pude comprovar o quanto o livro foi bem recebido pelos profissionais, que se tornavam mais atentos e curiosos para conhecer e entender as diferenças entre os procedimentos indígenas e não indígenas, inclusive demandando uma nova edição do livro, já que a primeira se esgotou.

Buen viver: a grande saúde da terra

É nesta direção de construção intercultural, repensando as práticas ambientais e proporcionando que mais agentes sociais participem das decisões do estado que podemos colocar as denominadas novas constituintes que surgiram na América Latina nos últimos anos. É preciso salientar que este é um dos caminhos que as comunidades indígenas vêm trilhando; outra via tem sido a dos grupos que buscam a autonomia de suas terras e de suas decisões e se tornam independentes do Estado.

Questionando o antropocentrismo e propondo um ecocentrismo, a Bolívia e o Equador absorveram contribuições das cosmovisões dos povos indígenas andinos que ali vivem. Conceitos como o de *Pacha Mama* e *Sumak Kawsay* (*buen viver*) foram primordiais para que estes países incluíssem direitos para os não humanos em suas constituições. Dentro de um processo de diversificação do conceito de estado-nação, como o Estado Plurinacional da Bolívia, essas propostas são fruto de um forte diálogo intercultural entre movimentos sociais e ambientais, político-jurídicos e indígenas.

Assim, *Pacha Mama*, que quer dizer Mãe-terra em quéchua,³³⁶ é utilizado como argumento para o capítulo sétimo da constituição equatoriana, denominado *Derechos de la Naturaleza*, que entre seus quatro artigos atribui direitos ao ecossistema:

Art. 71. La naturaleza o Pacha Mama, donde se reproduce y realiza la vida, tiene derecho a que se respete integralmente su existencia y el mantenimiento y regeneración de sus ciclos vitales, estructura, funciones y procesos evolutivos. Toda persona, comunidad, pueblo o nacionalidad podrá exigir a la autoridad pública el cumplimiento de los derechos de la naturaleza. El Estado incentivará a las personas naturales y jurídicas y a los colectivos, para que protejan la naturaleza, y promoverá el respeto a todos los elementos que forman un ecosistema.³³⁷

Já a constituição da Bolívia consagra em seu oitavo artigo o *Suma Kawsay* como um princípio ético-moral da sociedade plural. Como reconhecimento da *Pacha Mama* como sujeito de direito foi promulgada a Lei nº 071, de 21 de dezembro de 2010, denominada *Ley de Derecho de la Madre Tierra* (2010) – Lei dos Direitos da Mãe Terra, que em seu segundo artigo estabelece seis princípios norteadores para

³³⁶ O quéchua é uma importante língua falada por variadas etnias em diversos países da América do Sul, como Bolívia, Equador, Argentina, Peru, Chile e Colômbia. Ela possui mais de 10 milhões de falantes e é considerada língua oficial no Peru, Bolívia e Equador.

³³⁷ EQUADOR. *Constitución de la República del Ecuador*, 2008.

assegurar a proteção dos direitos da Mãe Terra: harmonia, bem coletivo, garantia de regeneração da Mãe Terra, respeito e defesa do direito da Mãe Terra, não mercantilização e interculturalidade.³³⁸

No terceiro artigo da Lei dos Direitos da Mãe Terra, fica definido que a Mãe Terra é um sistema vivente dinâmico formado pela comunidade indivisível de todos os sistemas de vida e os seres vivos que compartilham um destino comum. Igualmente, a Mãe Terra é considerada sagrada, desde as cosmovisões das nações e povos indígenas e camponeses. Entende-se, assim, a Mãe Terra como sujeito coletivo de interesse público, assegurando a ela e aos humanos os seguintes direitos: direito à vida, direito à diversidade da vida, direito à água, direito ao ar limpo, direito ao equilíbrio, direito à restauração e o direito de viver livre de contaminação.³³⁹

Claro que conceitos como o de *natureza*, ou a dicotomia *natureza/cultura*, assim como expressões como *multicultural* poderiam ser questionados pelos estudos antropológicos como o de Viveiros de Castro e outros. Mas, de toda maneira, a validação de tais direitos nos parece bastante interessante no sentido de pensarmos a cura da terra. São contribuições que a valorização dos saberes indígenas proporcionam na medida em que suas vozes são ouvidas, participam como sempre deveriam ter participado das decisões nos lugares onde vivem, trazendo um tipo de respeito à terra que a luta pelos direitos humanos não previu.

O trabalho de cura da terra dos agentes agroflorestais

*Estamos começando a reflorestar as
terras indígenas de fartura e alegria
para todos os seres viventes.*

Agentes agroflorestais

Como foi contado no primeiro capítulo, a vontade de fazer o *Livro maxakali conta sobre a floresta* se dá a partir de uma visita dos Maxakali ao Acre. Digamos que o livro faz parte de um projeto maior pensado por eles, que é o de voltar a conviver com a floresta. Como delineamos neste trabalho, os livros são uma memória, mais do que isso, uma possibilidade de viver, pela linguagem, os *existentes não-reais*. Não

³³⁸ SILVA; RANGEL. Neoconstitucionalismo Latino-Americano: a experiência equatoriana e boliviana de reconhecimento dos direitos da natureza (*Pacha Mama e Madre Tierra*), p. 16.

³³⁹ Foram apresentados aqui somente os tópicos da lei, o link abaixo dá acesso para conhecer o texto completo: <https://bolivia.infoleyes.com/norma/2689/ley-de-derechos-de-la-madre-tierra-071>.

tendo as matas, os Maxakali colocam em prática seu projeto de escrita que visa a manter seus saberes, dando oportunidade a suas crianças de conhecerem a biodiversidade da Mata Atlântica.

Porém, o projeto de curar a terra pensado por eles, na convivência com os indígenas do Acre, tem pretensões de ampliar-se no cultivo e no convívio do jardim, permitindo mais potência ao pensamento e aos seres vivos. O projeto deles é que as crianças não percam a biodiversidade de vista. Se, por um lado, a escrita dos livros proporciona saúde às crianças que podem viver seus os biomas-livro, por outro, a devastação do território continua diminuindo a potência do mundo maxakali. Como muito bem formulou Maria Inês de Almeida em seu livro *Desocidentada*, é uma escrita *terrivocabivocovisual*. Uma poética que abrange a própria terra em seu projeto gráfico.

Nesse sentido, a experiência de outros indígenas do Acre e, principalmente, do *Livro vivo*, pode ser mesmo um exemplo para os Maxakali. Um grupo de indígenas do Acre, denominados de “agentes agroflorestais”, têm feito um trabalho de manejo ambiental pertinente quanto à manutenção da fertilidade e à proliferação dos seres da floresta. Trata-se de um projeto pensado conjuntamente com a CPI – Comissão Pró-Índio do Acre, que prevê cursos interculturais para essas formações. O interessante é que a proposta é uma expansão de outra formação que já vinha acontecendo: Agente de Saúde Indígena. Agente que também já existe nas terras maxakali:

Na esteira dos novos desafios e demandas, passaram a ser formados também os Agentes Indígenas de Saúde (AIS), com os cursos oferecidos entre 1986 e 2000. Estes aliam o atendimento das doenças relacionadas às novas condições de vida, com o que é uma conexão óbvia para os povos da floresta e outros povos: saúde é a roça farta, frutas e caça abundantes, água de qualidade. Enfim, dos recursos naturais bem manejados também depende a qualidade da saúde. Assim, além de trabalharem o tratamento de algumas doenças que lhes chegaram nos últimos anos pelo contato, os agentes de saúde passaram a atuar na reflexão e no cuidado intensificado com a agricultura e o meio ambiente.³⁴⁰

Esse cuidado com o meio ambiente e a agricultura ganhou tanta importância que os formadores e indígenas perceberam a necessidade de criarem este novo agente que é o agroflorestal. Um agente que tem uma especificidade bem clara, a de salvaguardar a vida dos outros seres vivos. Para isso, eles adquirem nos cursos de formação técnicas inovadoras no que tange os sistemas agroflorestais, a criação de

³⁴⁰ Comissão Pró-Índio do Acre, Implementação de tecnologias de manejo florestal em terras indígenas do Acre, p. 14.

animais domésticos e silvestres e o monitoramento ambiental. Mas também desenvolvem a escrita alfabética de suas línguas indígenas, aprendem o português, pesquisam e valorizam práticas agrícolas milenares de seus povos e refletem criticamente sobre as relações interculturais. O processo proporciona uma reconexão com a memória coletiva e a revitalização das línguas e conhecimento tradicionais:

A orientação do trabalho pedagógico dos cursos de formação dos AAFIs parte da “autoria”, marca registrada dos processos educativos desenvolvidos pela CPI/AC há 20 anos. Através deste princípio, traduzido numa metodologia, os agentes são chamados a pensar, produzir e aplicar os conteúdos do programa curricular relativo à questão socioambiental, de forma a pôr em relação de sentido seus próprios conhecimentos, com os saberes das demais culturas, indígenas e não-indígenas.³⁴¹

Dentre as muitas ações que eles desenvolvem, posso citar aqui a redação de seus próprios diários, elaborando suas experiências e criando um acervo de publicações muito rico, diversos filmes que tratam de questões da terra e de seus grafismos e obras plásticas tais como esculturas e pinturas, sempre tendo a paisagem como temática.

Figura 22 - Agentes agroflorestais fazem esculturas em madeira reaproveitada na disciplina “Mitos e Lendas Indígenas”



Fonte: Agência de notícias do governo do Acre³⁴²

³⁴¹ Comissão Pró-Índio do Acre, Implementação de tecnologias de manejo florestal em terras indígenas do Acre, p. 22.

³⁴² Disponível em <http://www.agencia.ac.gov.br/curso-forma-novos-agentes-agroflorestais-indigenas/>, acesso em 24/07/17.

Nesse sentido é que podemos pensar o agente agroflorestal como um escritor da floresta. Escritor no sentido amplo. Uma escrita que é compreendida em todo seu projeto gráfico, desde a confecção dos projetos gráficos dos livros até as mais variadas grafias. Um paisagista, tanto em seu trabalho de escrita, alfabética e outras, produzindo um literatura menor, desenvolvendo conceitos ecológicos e escrevendo a paisagem, quanto trabalhando na fertilidade, na ampliação das florestas – ambas ações vitais para a vida dos espíritos e, conseqüentemente, dos indígenas. Os agentes Agroflorestais já recebem salário por seu trabalho, mas brigam atualmente para que o estado os reconheça como agentes públicos, como os agentes de saúde que participam do SUS – Sistema Único de Saúde.

A experiência dos agentes agroflorestais é uma ação pioneira que poderia ser adaptada para o universo maxakali. Claro que se trata de um povo diferente num contexto também muito particular, mas as políticas públicas têm sido implementadas nas aldeias maxakali com cada vez mais adesão. A dificuldade de se ter alimento, seja caça, seja roçado, é grande pela debilidade da vida que eles foram levados a ter. Os salários de professores e de agentes de saúde têm sido uma maneira de sustento para as famílias. O assalariamento introduz, inclusive, novos problemas, mas essa é uma outra e longa discussão.

De toda maneira, conversando com os professores que fizeram o livro, e observando algumas de suas iniciativas, é notável o grande interesse no reflorestamento de suas aldeias. É fato que o desejo pela cura da terra está escrito no *Livro maxakali conta sobre a floresta*, que é adotado nas escolas. Livro que começa com a visita dos professores Maxakali ao Acre, a visão da floresta Amazônica e o retorno da história dos antigos: “a mata dos nossos antepassados era assim.”

Enfim, diante de tudo isso, constatamos que os livros *Curar*, *O livro maxakali conta sobre a floresta* e *O livro vivo* têm a proposta de nos direcionar para uma compreensão da necessidade de um manejo da escrita para o cultivo das paisagens que o pensamento permite(m).

Referências

Autoria Maxakali

MAXAKALI, Povo. *Mõnãyxop 'ãgtux yôg tappet: O livro que conta histórias de antigamente*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais – SEE/MG/Brasília: MEC, 1998.

MAXAKALI, Povo. *Ûxuxet ax, hãm xeka ãgtux: Geografia da nossa aldeia*. Belo Horizonte: SEE/MG/Brasília: MEC, 2000.

MAXAKALI, Povo. *Mãxakani yôg hãm yûmûg ax mai yôg tappet: Cartilha de alfabetização em língua maxakali*. Belo Horizonte: SEE/MG, 2001.

MAXAKALI, Povo. *Yãmîy xop xohi yôg 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 de Educação/PIEI-MG, 2009.

MAXAKALI, Gilmar (et al.) *Tikmũ'ün Mãxakani' yôg mĩmãti' 'ãgtux yôg tappet: Livro maxakali conta sobre a floresta* – Belo Horizonte: FALE/UFMG: Literaterras, 2012.

Sobre os Maxakali

ALVARES, Myriam Martins. *Yãmîy, os espíritos do canto – a construção da pessoa na sociedade maxakali*. 1986. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1986.

ANTUNES, Marisa Aparecida. *Pequeno dicionário indígena maxakali-português, português-maxakali*. Juiz de Fora: [s.n.], 1999.

BICALHO, Charles. *Koxuk, a imagem do yãmîy na poética maxakali* [manuscrito]. Tese de doutorado. Belo Horizonte, UFMG, 2010.

BICALHO, Charles. Tradução e tradição maxakali. In: *Revista de Letras*. v. 49, n. 1. São Paulo: UNESP, Janeiro/Junho de 2009. (p. 117-135).

BICALHO, Charles (Coord.); POVOS INDÍGENAS DE MINAS GERAIS. *Memória viva*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Educação/PIEI-MG, 2009.

BICALHO, Charles. 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. 2007 (p. 119-132).

- BICALHO, Charles. *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.
- DENIS, Ferdinand. *Os Maxacalis*. Trad. 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/Escrito/Argumentação*. V. 11. Maia, Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- FERREIRA, Marco Túlio. *Ecologia histórica aplicada à gestão ambiental comunitária da terra indígena maxakali, Minas Gerais*. Dissertação apresentada ao Curso de Pós Ecologia Conservação e Manejo da Vida Silvestre no ICB/ UFMG. Belo Horizonte, 2012.
- MARIVALDO, Aparecido de Carvalho e ALVES, Taís Cangussu Galvão. Considerações históricas e culturais sobre os Maxakalis da Aldeia Verde em Ladainha – MG. In: *Pesquisa em Debate*, edição 8, v. 5, n. 1, Jan/jun 2008
- NIMUENDAJU, Curt. Índios Machacari. In: *Revista de Antropologia*, vol. 06 (1). São Paulo: USP, 1958. (53-61).
- OTONI, Teófilo. *Notícia sobre os selvagens do Mucuri*. Organização: Regina Horta Duarte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- POPOVICH, Frances B. *A organização social dos Maxakali*. Trad. Helena Vera Flor. Dissertação mestrado em Sociologia na Universidade do Texas. Dezembro de 1980.
- POPOVICH, A. Harold. *Maxakali Supernaturalism*. Summer Institute of Linguistics, 1976a.
- POPOVICH, A. Harold. *Maxakali Myths on Cultural Distinctions and Maxakali Sense of Inferiority to the National Brazilian Culture*. Summer Institute of Linguistics, 1976b.
- RUBINGER, Marcos Magalhães. *Maxakali: o povo que sobreviveu*. Belo Horizonte: Interlivros, 1980.
- TUGNY, Rosângela Pereira de (Org). *Yãmíyxop xunim yog kutex xi ãgtux xi hemex yõg kutex: Cantos e histórias do morcego-espírito e do hemex*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- TUGNY, Rosângela Pereira de (Org.). *Mõgmõka yõg kutex xi ãgtux: Cantos e histórias do gavião-espírito*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- TUGNY, Rosângela Pereira de. *Yãmíyxop: Xûnîn*. Transcrições e traduções das gravações do ritual do Xûnîn realizado na Aldeia Vila Nova, Reserva do Pradinho, em 28/10/2003 (inédito).
- TUGNY, Rosangêla. Nomadismo musical entre os Maxakali. Artigo apresentado em sala de aula (inédito).
- TUGNY, Rosângela Pereira de. Notas sobre a sociedade Maxakali e suas práticas musicais. UFMG: Projeto Memória musical indígena – transcrição e tradução de cantos sagrados Maxakali. (Impressão de computador) 16/3/2005.

VIEIRA, Marina Guimarães. *Guerra, ritual e parentesco entre os Maxakali – umesboço etnográfico*. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Autoria Huni Kuĩ (Kaxinawá)

KAXINAWÁ, Ibã. 2006. *Nixi Pae*: o espírito da floresta. Acre, Comissão Pró-Índio.

KAXINAWÁ, Ibã. 2007. *Huni Meka*: cantos do Nixi Pae. Acre, Comissão Pró-Índio.

KAXINAWÁ, Joaquim Paula de Lima et al. 1997. *Shenipabu Miyui* – História dos Antigos. Acre, Comissão Pró-Índio.

KAXINAWÁ, Joaquim Paula de Lima (Org.).1995. *Nuku Minaw*: nossa música. Rio Branco: Kene Hiwe Ltda.

KAXINAWÁ, Joaquim Paula de Lima. 2002. *A arte do kene*. Acre, Comissão Pró-Índio.

KAXINAWÁ Joaquim Paula de Lima (Org.). 2002. *Huni kuine miyui*. Rio Branco: CPI-AC Brasília: MEC.

KAXINAWÁ. 2006. *Doenças e curas do povo Huni Kuĩ*. Acre, Comissão Pró Índio.

KAXINAWÁ, Norberto Sales. *Nixpu Pima: O ritual de passagem do povo Huni Kuĩ*. (inédito) Rio Branco, 2015.

PROFESSORES INDÍGENAS DO ACRE. *História indígena*. Comissão Pró-Índio do Acre, 1996.

MATEUS, Agostinho Manduca (Org.). *Una Hiwea: O livro vivo*. Belo Horizonte: Literaterras/Faculdade de Letras UFMG, 2012.

MATEUS, Agostinho Manduca. *Shuku Shukuwe: a vida é para sempre*. Direção: Agostinho Manduca Mateus Kaxinawá. 1 DVD. 2012. Duração: 43 min. NTSC, color. In: MATEUS, Agostinho Manduca (Org.). *Una Hiwea: O livro vivo*. Belo Horizonte: Literaterras/Faculdade de Letras UFMG, 2012.

MATEUS, Agostinho Manduca (org.) *Una isi kawaya: Livro da Cura do Povo Huni Kuĩ do Rio Jordão*. Rio de Janeiro: Dantes, 2014.

Sobre os Huni Kuĩ

CAMARGO, Eliane e VILLAR, Diego. *Huni kuin hiwepaunibuki*. A história dos Caxinauás por eles mesmos. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2013.

CANGUÇU, Carolina. *O cinema Huni Kuĩ: no tempo da cultura*. Dissertação. Belo Horizonte: FAFICH, 2016.

CAPISTRANO DE ABREU, João. *Rã-Txa Hu-ni-ku-i: gramática, textos e vocabulário caxinauás*. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Capistrano de Abreu.

IGLESIAS, Marcelo Piedrafita. *Os Kaxinawá de Felizardo: correrias, trabalho e civilização no Alto Juruá*. Brasília: Paralelo 15, 2010.

IGLESIAS, Marcelo Piedrafita. Ocupando e comprando para construir o território: estratégias Kaxinawá para o reconhecimento e a regularização de novas terras indígenas no Município de Jordão, Estado do Acre. *XXVII Encontro Anual da ANPOCS*. Acessado em 10 de março de 2016. Disponível em: <http://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/27-encontro-anual-da-anpocs/gt-24/gt15-20/4243-miglesias-ocupando/file>

LAGROU, Els Maria. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LAGROU, Els Maria. *Caminhos, duplos e corpos: uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawá*. São Paulo: USP, 1998. 366 p. (Tese de Doutorado).

LAGROU, Els Maria. *Uma etnografia da cultura kaxinawá: entre o cobra e o Inca*. Florianópolis: UFSC, 1991. 228 p. (Dissertação de Mestrado) In: Grossi, M. (Ed.). *Pesquisa de campo e subjetividade*. Florianópolis: UFSC, 1993.

LAGROU, Els Maria. Xamanismo e representação entre os Kaxinawá. In: LANGDON, E. J. (Ed.). *Xamanismo no Brasil: novas perspectivas*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1996.

LAGROU, Els. Entre xamãs e artistas, uma entrevista com Els Lagrou. Revista produção on-line. *Revista Usina*, 2015. Disponível em: <http://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/>.

Geral

ALMEIDA, Maria Inês de. *Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil*. Tese de doutorado inédita, São Paulo: PUC, 1999.

ALMEIDA, Maria Inês de. Escola indígena: que lugar é esse? In: RICARDO, Carlos Alberto. *Povos Indígenas do Brasil: 2001-2005*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006.

ALMEIDA, Maria Inês de. *Desocidentada: experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

ALMEIDA, Maria Inês de (Org.). *Tabebuia/IPÊ – Índios*. Pensamento. Educação. Ano 1. Belo Horizonte: Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas (FIEI/UFMG), 2009. ISSN: 2175-0998.

ALMEIDA, Maria Inês de. O caminho de um pensamento vivo e a estética orgânica – a escola indígena, a partir da experiência literária. In: *Patrimônio e Memória*. São Paulo, Unesp, v. 10, n. 2, p. 17-34, julho-dezembro, 2014

ALMEIDA, Maria Inês de. Grafias do livro por vir: onde a floresta sempre vive e o pensamento selvagem floresce. In: *A cura da literatura: breve encontro intenso da psicanálise com o texto de Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1995.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, Secretaria da Cultura, 1990.

- ARISTIDES, Elio e SAMOSATA, Luciano. *Discursos sagrados e Sobre la muerte de peregrino; Alejandro o el falso profeta*; edición de Maria C. Giner Soria. Madrid: Akal, 1989.
- ARAÚJO, Cinara. Cura da terra: letra, hãmnhôgnôy e o litoral do mundo. In: *A cura da literatura: breve encontro intenso da psicanálise com o texto de Maria Gabriela Llansol*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013.
- BARRENTO, João. A chave de ler: caminhos do texto de Maria Gabriela Llansol. *Jade – Cadernos Llansolianos 4*. Sintra: Edições do GELL, 2005.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- BLUMENBERG, HANS. *Trabajo sobre el mito*. Trad. Pedro Madrigal. Bueno Aires, Páidos, 2003.
- BOLIVAR, Edgar. Fragmentos de floresta e conexões Tikmu'un: pequena história de uma pesquisa indígena. In: *Tabebuia/IPÊ – Índios*. Pensamento. Educação. Ano 1. Belo Horizonte: Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas (FIEI/UFMG), 2009. ISSN: 2175-0998.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Em nome da (in)diferença: o mito grego e os apologistas cristãos do segundo século*. São Paulo, Editora UNICAMP, 2014.
- CAIRUS, Henrique. *Os limites do sagrado na nosologia hipocrática*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 1999.
- CAMPOS, Haroldo de. *Pau-Brasil: Obras completas de Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2002.
- CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Augusto. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalingua. *Afreudite – Revista Lusófona de Psicanálise Pura e Aplicada*, v.1, n. 1, sep. 2009. Disponível em <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/afreudite/article/view/824>>. Acesso em: 9 abr. 2017.
- CAMPOS, Haroldo. Rupturas dos Gêneros na Literatura Latino-Americana. In: *América Latina em sua Literatura*. Coordenação e introdução de César Fernandez Moreno. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
- CARVALHO, Sílvia Maria Schmuzier. *Jurupari: Estudos de Mitologia Brasileira*. São Paulo, Ática, 1979.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. *Coisa de louco*. Belo Horizonte: Casa Freud, 1988.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: As bordas do corpo literário*. São Paulo: ANNABLUME, 1995.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Os absolutamente sós – Llansol – A letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.
- CASTELLO BRANCO, Lucia (Org.) *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de*

- antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Filiação Intensiva e Aliança Demoníaca. *Revista Novos Estudos*, Cebrap, 2007, p. 91-126.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os pronomes cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio. *Revista Mana* 2 (2): p. 115-144, 1996.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de e DANOWSKI, Deborah. *Há mundos por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. – Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas Canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naif, 2015.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007
- CESARINO, Pedro. *Quando a terra deixou de falar: cantos da mitologia Marubo / organização, tradução de Pedro Cesarino*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- CUNHA, Manuela Carneiro. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac e Naify, 2009.
- DELEUZE. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol.1. Trad. Aurélia Guerra Neto e Célio Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix; GUIMARÃES. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Julio Castanon. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Antonio M. Magalhaes. Porto: Res.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Trad. Marilene Dias. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Flávio Landa. Editora Unesp, 2002.
- EQUADOR. Constitución de la República del Ecuador (2008). Disponível em: <http://www.asambleanacional.gov.ec/documentos/constitucion_de_bolsillo.pdf>. Acesso em 20 jan. 2017.
- ESCOBAR, Ticio. *Palabras y Poros en la piel*. Pisuena Press, Catabria, 2012.
- FARIA, Deborah Maria. *Comunidade de Morcegos em uma paisagem fragmentada da Mata Atlântica do sul da Bahia*. Tese de doutorado. Campinas: UNICAMP, 2002.
- FERREIRA, Rafael Otávio Fares. *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.
- FERREIRA, Rafael Otávio Fares. *Deformação da Literatura Brasileira*. *Revista Em tese*, V.22, N.2: 54-63.

- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- GLEISER, Marcelo. *Criação imperfeita*. Cosmo, vida e código oculto da natureza. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010.
- GUIMARÃES, César. Para tudo isto que um dia chega, para tudo o que poderia um dia chegar ao mundo. In: CASTELLO BRANCO, Lucia; SILVIANO BRANDÃO, Ruth (Orgs). *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- HUGH-JONES, Stephen. Escrita nas pedras, escrita no papel. In: *Palavras em imagens*. FAUSTO, Carlos e SEVERI, Carlo (Org.). Disponível em: <<http://books.openedition.org/oep/1274>>, acesso em 17 de março de 2016.
- KRISTEVA, Julia, *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. Tradução Beatriz Perrone-Moisés; prefácio Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; versão brasileira de Ari Roitman; consultor: Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- LACAN, Jacques. Lituraterra. *Chez Vuoi*. Porto Alegre, v.1, n.1, p.17-23, 1986.
- LE CLEZIO, J.M.G. *Índio branco*. Lisboa: Fenda Edições, 1989.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.
- LEVI-STRAUSS, Claude; PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Trad. de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora: Tempo Brasileiro, 1970.
- LEVI-STRAUSS, Claude. Eficácia Simbólica. In: *Antropologia estrutural*. Trad. de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Do mel às cinzas*. Mitológicas. São Paulo: Cosac & Naify, 2004
- LEVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. Mitológicas. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- LEVI-STRAUSS, Calude. *Tristes trópicos*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- LIMA, Tânia Stolze. *Um peixe olhou pra mim: o povo yudjá e a perspectiva*. São Paulo: Unesp/Isa/Nuti.
- LITERATERRAS (Org). *Da cópia ao canto: seminário na Serra do Cipó*. FALE/ UFMG, Edições Cipó Voador, 2009.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Amar um cão*. Lisboa: Colares Editora, 1990.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *A restante vida*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001a.

- LLANSOL, Maria Gabriela. *Na casa de julho e agosto*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O começo de um livro é precioso*. Desenhos de Ilda David. Lisboa: Assírio&Alvim, 2003.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Diário I. Lisboa: Rolim, 1985.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1: O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio d'Água, 2000c.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2005.
- LLANSOL, Maria Gabriela. “O sonho de que temos a linguagem”, *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 143/144, jan. 1997. p. 5-18.
- LOPES, Silvina Rodrigues. Posfácio. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades*. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- MALLARME, Stéphane. Um lance de dados não abolirá o acaso. In: CAMPOS, Augusto de.; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- MALUF, Sônia Weldner. “Eficácia simbólica: dilemas teóricos e desafios etnográficos”. In: *Para além da eficácia simbólica: estudos em ritual, religião e saúde*. TAVARES, FÁTIMA e BASSI, FRANCESCA (Org.). Salvador: EDUFBA, 2012.
- MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. 2003. *Esboço de uma teoria geral da magia*. In: Marcel Mauss. *Sociologia e Antropologia*. (trad. Paulo Neves) São Paulo: Cosac & Naify, pp. 47-181. [1902-3]
- MIKLOS, Cláudio. *A arte zen e o caminho do vazio*. Rio de Janeiro, 2011.
- MONTAGNER, Delvair. *A morada das almas: representações das doenças e das terapêuticas entre os Marubo*. Bélem: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1996.
- NETO, João Rocha Alves. *A escrita dos dias: a ética da paisagem em Maria Gabriela Llansol*. Tese de doutorado. Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Trad. Márcio Pugliesi, Edson Bni e Norberto de Paula Limna. São Paulo: Hemus, 1976.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Editora Ática: 1978.
- PESSOA, Fernando. Cancioneiro. In: *Seleção poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: JNL, 1972.
- RUBINGER, Marcos Magalhães. *O desaparecimento das tribos indígenas de Minas Gerais e a sobrevivência dos índios Maxakali*. São Paulo, 1963.

SILVA, Daniel Moreira da e RANGEL, Tauã Lima Verdán. *Neoconstitucionalismo Latino-Americano: a experiência equatoriana e boliviana de reconhecimento dos direitos da natureza (Pacha Mama e Madre Tierra)*. Disponível em: <www.derechocambiosocial.com>. Acesso em: 12 jan. 2017.

TICUNA. *O livro das árvores*. 4. ed. São Paulo: Global, 2000.

VEYNE, PAUL. *Acreditavam os gregos em seus mitos?: ensaio sobre a imaginação constituinte*. Tradução: Horacio Gonzalez, Milton Meira Nascimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 2014.

VEYNE, PAUL. *Quando nosso mundo se tornou cristão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

VIDAL, Lux Boelitz. *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, USP, 1992.

YANOMAMI, Povo. *Yama Ki hwerimamouwi the a oni: Palavras escritas para nos curar / Escola dos Watoriki theri PE*. 2. Ed. Brasília: MEC/SEF/CCPY, 1998.

YAZBEK, André Constatino. *10 lições sobre Foucault*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: IFCH-UNICAMP, 2004.