

YĂMÎY MAXAKALI

um gênero nativo de poesia

Charles Bicalho
UFMG

RESUMO

Este artigo trata de um gênero da poética maxakali, povo que vive no Vale do Mucuri em Minas Gerais. Os Maxakali falam e escrevem na língua maxakali, do tronco lingüístico macro-jê. Verificamos a existência de um gênero de poesia que agora ganha as páginas de livros publicados. Propomos a transcrição, nos termos da teoria de Haroldo de Campos, como forma de tradução para esta poesia. E reconhecemos o *yămîy* como sendo um gênero que se estrutura segundo uma lógica paratática, muito mais que hipotática, o que o aproxima de gêneros tidos como ideogrâmicos. Para tanto, realizamos uma comparação com o gênero de poesia africana *oriki*.

PALAVRAS-CHAVE

Índios. Maxakali. Poesia.

Mîmtat (fala-se algo como “mimtaga”) é o nome em língua maxakali para a *Crotalaria Incana*, também conhecida como xique-xique. A plantinha produz uma pequena vagem cheia de sementinhas. Como me foi demonstrado por Rafael Maxakali, os índios a apanham no mato e, depois de pedir que o filho ainda pequeno abra bem a boca, eles a apertam lá dentro de um jeito que faz com que a pequena vagem da *mîmtat* dê um estalo, uma diminuta explosão, na cavidade oral da criança, e pronto. “É para chamar a fala. Para a criança não ficar muda”, diz Rafael. Perplexo, pego a vagem na mão e examino. E pergunto: “As sementes são as palavras da língua?” Rafael sorri e confirma.

Uma dessas sementinhas da vagem da *mîmtat* é a palavra *yămîy*. Palavra importante da língua dos Maxakali, índios que vivem no nordeste de Minas Gerais, precisamente no Vale do Mucuri. Segundo os lingüistas, sua língua pertence à homônima família maxakali, que, por sua vez, pertence ao tronco macro-jê. Macro-jê e tupi são os dois principais troncos lingüísticos indígenas do Brasil. Os Maxakali surpreendem por ainda manterem não só sua língua, mas quase toda sua cultura, incluindo a religião, a organização social, os costumes, etc.

Yămîy quer dizer “canto” em Maxakali. E também “espírito”. *Yămîy* é a concepção central para se entender a cultura maxakali. Mais especificamente, os *yămîys* são cantos sagrados; verdadeiras composições poético-musicais (poemúsicas) cantadas nos rituais. Os *yămîys*-cantos referem-se aos *yămîys*-espíritos. Ou seja, para cada divindade maxakali

há pelo menos um canto correspondente. Tais divindades incluem animais terrestres, pássaros, insetos, e figuras míticas da tradição indígena.

A palavra que designa os rituais maxakalis é *yāmîyxop*. *Xop* é partícula que indica plural. Os *yāmîyxops* são cerimônias religiosas, verdadeiras festas, que envolvem toda a comunidade de uma aldeia. São realizadas para agradecerem aos deuses por uma boa colheita, ou para pedirem uma. São realizadas também para pedir a cura de um doente. Nelas se canta uma variedade de *yāmîys* incessantemente. Durante todo o dia que precede a noite do ritual, todos os membros da comunidade de uma aldeia ficam envolvidos com os preparativos do *yāmîyxop*.

DA ORALIDADE À ESCRITA

A escrita foi introduzida na língua maxakali por Harold Popovich, missionário do Summer Institute of Linguistics – SIL, órgão norte-americano que patrocina catequeses mundo afora. Popovich conviveu com os Maxakalis na década de 60, aprendeu sua língua, introduziu a escrita e alfabetizou alguns Maxakalis.

A Constituição Brasileira, em seu artigo 210, parágrafo segundo, dispõe: “O ensino fundamental regular será ministrado em língua portuguesa, assegurada às comunidades indígenas também a utilização de suas línguas maternas e processos próprios de aprendizagem.” E no artigo 231: “São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens.” Com base nisto, tiveram início em todo o Brasil programas de educação diferenciada para os povos indígenas. Em Minas se criou o Programa de Implantação de Escolas Indígenas de Minas Gerais – PIEI-MG. Como parte do programa, objetiva-se a elaboração de material didático a ser usado pelos índios em suas escolas: cartilhas de alfabetização, livros de Geografia, Matemática, História e naturalmente obras literárias. Esta produção, no caso maxakali, costuma ser bilíngüe. E sua literatura, antes exclusivamente oral, agora surge em livros. É assim que vemos nascer um novo e rico acervo literário a ser consumido também pela sociedade envoltória. “O produto final”, revela Maria Inês de Almeida, “aponta para um modelo de texto cuja leitura demandaria antes os cinco sentidos do corpo, ao invés de um modelo logocêntrico, racional”.¹

YĀMĪY COMO UM GÊNERO POÉTICO PERFORMÁTICO

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

¹ ALMEIDA. Os índios, seus livros, sua literatura, p. 48.

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

O tato acontece no contato físico entre os participantes. Há momentos na dança em que se formam grandes círculos em que todos giram abraçados.

O paladar também é aguçado, pois faz parte dos rituais a ingestão de bebida (principalmente café e cachaça – sabe-se que tradicionalmente os Maxakali ingeriam certo chá que caiu em desuso ao longo do tempo e foi substituído pelas bebidas mencionadas) e comida. O alimento costuma ser servido em caprichados pratos com *xuĩnãg* (arroz), às vezes *pêyôg* (feijão), *xokkakak* (frango) ou carne de *xapup* (porco) ou *mûnûy* (boi) e *mākāhām* (macarrão). Se houver, também *kômîy* (batata), *kohot* (mandioca) e *paxok* (milho). A comida é uma oferenda aos *yãmîys*, que se satisfazem comendo vorazmente dentro da *kuxex*, a “casa de religião”.

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

A poesia *yãmîy*, com todo seu aparato performático, apelando aos cinco sentidos do corpo, propicia um verdadeiro e visceral desregramento de todos os sentidos. Nas publicações procura-se preservar tal estatuto. O *Livro de cantos rituais maxakali*, por exemplo, além da tradução dos *yãmîys*, traz encartado um CD, gravado nas aldeias de Pradinho e Água Boa, contendo três *yãmîys* cantados pelos índios.

TRANSCRIBINDO YÂMÎY – O ESPÍRITO E A COISA

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

No processo de tradução de *yãmîys*, primeiro são elaboradas versões prosaicas, traduzindo palavra por palavra com os índios, na Reserva ou em qualquer outro lugar

onde se dêem nossos encontros. Depois, com calma, buscamos a reprodução dos sons, a musicalidade dos versos, com certo ritmo. Tentamos criar algumas imagens que se compatibilizem com a profusão metafórica natural da língua maxakali. E outros elementos que fazem de um texto um texto poético.

A transcrição de poesia é a tentativa, como escreve Haroldo de Campos, de captar o “espírito” do texto poético. Em suas palavras: “ser fiel ao ‘espírito’, ao ‘clima’ particular da peça traduzida”:²

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, da imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal.³

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

O *yāmîy* seguinte foi registrado por Sandro Campos, lingüista da UFMG que pesquisa a língua maxakali.

‘ŌNYĀM
‘ōnyām tuthi xux mǎhǎ
‘ōnyām kutet xux mǎhǎ
‘ōnyām ah hām tu yāyhi ah
‘ōnyām mīm mōg yīmu yāy hih
‘ōnyām toktet xux mǎhǎ
‘ōnyām ‘āto kopa mōyōn
‘ōnyām mīm kox kopa mām hu mōyōn
‘ōnyām a hām tu mō ka’ok
‘ōnyām ‘upip ‘uxām xi pip ‘uxām ‘oknāg
‘ōnyām nāg upnok xi xepnak um

Numa tradução prosaica temos:

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

² CAMPOS. *Metalinguagem*, p. 26.

³ CAMPOS. *Metalinguagem*, p. 24.

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

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

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

No oitavo verso, tenta se comparar, pela aliteração dos *ss*, em “vai suave sobre o solo”, ao original, também com aliteração, só que em *m*. O verso seguinte mantém a repetição *pîp ‘uxâm xi pîp ‘uxâm oknāg*, que literalmente em Maxakali quer dizer “tem espinho e tem espinho pequeno” (*oknāg* quer dizer pequeno, diminuto), mas apresenta um verso mais sintético e harmonioso: “com espinho e sem espinho”. Por fim, o último verso traduz o quase anagrama do original, entre *upnok xi xepnak* (*xi* em Maxakali é a conjunção *e*), em uma rima assonante interna: “rabo” com “claro”.

Sendo assim, temos a transcrição:

O OURIÇO

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

IDEOGRAMAXAKALI OU A MONTAGEM ARTÍSTICA DO *YĀMĪY*

Antônio Risério, em seu *Oriki Orixá*, coloca o *oriki*, gênero de poesia oral africana, ao lado de outros, como o haicai japonês, o soneto ocidental, etc. Com a diferença de que o *oriki* não é um gênero de forma fixa como o soneto, por exemplo, que exige determinado número e tipo de estrofe e rimas para ser considerado um exemplar. Ou ainda o haicai que, também, ao menos em sua origem no Japão, é estritamente composto por três versos cuja métrica é de 5-7-5 sílabas poéticas, respectivamente. Paul Zumthor, no entanto, diz que “só excepcionalmente uma forma é estável e fixa; ela comporta uma

mobilidade proveniente de uma energia que lhe é própria”.⁴ De fato, o próprio haicai, ao ganhar o mundo, abandonou sua forma fixa. Sabe-se que valores como síntese, imagética, ou sua candidez natural são valores tão ou mais intrínsecos.

Sobre o *oriki*, Risério explica: ele não é oração, é sim uma “figuração paratática do orixá”. Entende-se a parataxe por oposição à hipotaxe. Décio Pignatari esclarece:

a parataxe é a organização por coordenação, e o seu pivô é o conjunto das chamadas conjunções coordenativas; a hipotaxe é a organização por subordinação, que se articula graças às conjunções subordinativas. No Ocidente, domina amplamente a hipotaxe, desde quando os árias, saindo do norte da Índia, falando sânscrito, e caminhando para o ocidente, se transformaram nos gregos, que produziram a fissão nuclear da linguagem e das cabeças, ao criar e desenvolver o sistema predicativo da língua (sujeito/predicado/objeto ou complemento), especialmente quando o verbo *ser* é aplicado: *tal coisa é tal coisa*. Daí nasceu a lógica ocidental, que já tomou conta de todo o planeta.⁵

Vejamos um exemplo de *oriki*. Trata-se do “*Oriki* de Oxumarê”, transcrito por Risério:

Oxumarê, braço que o céu atravessa
Faz a chuva cair na terra
Extrai corais, extraí pérolas.
Com uma palavra prova tudo
Brilhante diante do rei.
Chefe que veneramos
Pai que vem à vila velar a vida
E é tanto quanto o céu.
Dono do obi que nos sacia
Chega na savana ciciando feito chuva
E tudo vê com o seu olho preto.⁶

O *oriki*, assim como o *yãmîy*, é também o canto de um espírito. No caso, um espírito africano: o *orixá*. Segundo Risério, citando o *Dicionário de cultos afro-brasileiros* de Cacciatore: “cântico de louvor que conta os atributos e feitos de um *orixá*”.⁷

Paratático, portanto, é o *oriki*, – e, segundo nossa hipótese, também o *yãmîy* – no sentido de que o discurso que o estrutura prescinde de conectores lógicos, como as conjunções, e não se organiza em períodos compostos por subordinação, o que dá à fala ou à escrita seu caráter hierarquizante, como normalmente acontece no discurso ocidental.

Vemos que o poema maxakali aqui transcrito não apresenta “frases que se montam por subordinação hierárquica” numa “seqüência de causas e efeitos”. Ele se mostra muito mais como um texto em que “as frases estão em pé de igualdade”, sem orações subordinadas, numa estrutura em que as frases “podem ser justapostas e encaixadas *ad infinitum*”.⁸

⁴ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 81.

⁵ PIGNATARI. *Letras, artes, mídia*, p. 161.

⁶ RISÉRIO. *Oriki orixá*, p. 154.

⁷ RISÉRIO. *Oriki orixá*, p. 93.

⁸ PIGNATARI. *Letras, artes, mídia*, p. 162.

Cada verso se coloca como uma idéia ou imagem completa, sem conectores que os concatenem. Cada verso é uma frase completa. O paralelismo que há no poema, principalmente pela repetição do sintagma “o ouriço” a iniciar cada um dos versos, reforça tal concepção.

Analisando o mesmo procedimento presente no *oriki*, Risério diz: “O *oriki* é sobretudo uma espécie de montagem de atributos do objeto que tematiza. Uma construção epítetico-ideogramática. O que importa é isso: montagem de atributos, colagem de predicados, justaposição de particularidades e emblemas”. E mais: “O método de montagem. Um *oriki* de *Omolu*, por exemplo, é uma espécie de ideograma do senhor das pestes.”⁹ Montagem, ideograma, eis o princípio que rege também o *yāmîy* maxakali, caso o queiramos ler no contexto das poéticas ditas de vanguarda.

Pound, grande teórico e realizador do método ideogrâmico, em seu *A arte da poesia*, no que alguns chamam de “manifesto imagístico”, vai preconizar para o poema: “tratamento direto da coisa; economia de palavras; frase musical”.¹⁰ Se considerarmos um *yāmîy* maxakali, vamos encontrar exatamente o que Pound apregoa para a poesia. Em cada *yāmîy* o tratamento do tema é direto, sem rodeio. O foco do poema é claro e todas as enunciações giram em torno dele. Num *yāmîy* se tem também a quantidade de palavras na medida certa. Não há excesso, não há verborragia ou palavrorio vazio. Usam-se os termos necessários para se dizer o que se pretende. Obviamente, num *yāmîy*, a frase é musical, naturalmente. Até por se tratar de canto. Sendo assim, musicalidade e palavras (para usarmos os termos do próprio Pound: *melopéia* e *logopéia*) estão interligadas visceralmente.

Todos esses recursos são usados no *yāmîy* objetivando a construção de uma imagem. No caso, a imagem de um espírito, um *yāmîy* (tal construção de imagens na poesia, Pound denomina *fanopéia*).

Neste sentido, podemos pensar com Fenollosa que os índios intuitivamente realizam algo que as vanguardas artísticas buscam racionalmente, através de pesquisas, tentativas e erros. Fenollosa diz que “a poesia apenas faz conscientemente aquilo que as raças primitivas faziam inconscientemente”.¹¹ Da mesma maneira, o coreógrafo Maurice Béjart diz que o que os grupos de dança de vanguarda europeus buscam já está nos rituais de macumba e no teatro nô japonês. O que nos faz lembrar que as vanguardas são “primitivas”. Ou, em outros termos, temos o “eterno retorno” nietzscheano. O poeta Paul Valéry sintetiza a questão numa sentença: “a serpente morde o próprio rabo”. Ou seja, um ciclo se fecha. Quando se alcança um nível tal de elaboração, a mentalidade ocidental, sem ter aonde ir, se vê obrigada a voltar-se ao começo, à origem. De acordo com isso é que Wellek e Warren, em *Theory of Literature*, reconhecem que há certa linha descendente que liga os padrões atuais da literatura ao passado oral em cada cultura. E mencionam o conseqüente retorno ao “primitivo”, destacando sua importância, sobretudo no que tange à literatura folclórica ou oral, para os estudos de teoria do

⁹ RISÉRIO. *Oriki orixá*, p. 93.

¹⁰ POUND. *A arte da poesia*, p. 9-11.

¹¹ FENOLLOSA. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia, p. 128.

gênero. E defendem a necessidade de a literatura se “re-barbarizar” (e podemos deduzir que não só a literatura, mas todas as artes e, por extensão, toda a cultura de um povo).¹²

Não é à toa que os movimentos artísticos inovadores ao longo do século XX buscaram inspiração em expressões ditas “primitivas”. Picasso se inspirou nas máscaras rituais africanas para pintar seu *Les Femmes d'Alger*. Stravinsky buscou subsídios para *A Sagração da Primavera* nos rituais pagãos dos povos eslavos antigos. O surrealismo, na linguagem inarticulada do inconsciente freudiano. O dadaísmo, na lógica (talvez fosse melhor dizer *analógica*) infantil. O modernismo brasileiro, com Oswald, se inspira na imagem do índio e seu “primitivismo” visceral antropofágico. Todos, no fundo, buscando superar o racionalismo do símbolo, através de uma linguagem mais icônica, nos termos da Semiótica de Peirce: uma linguagem mais imediata, intuitiva, livre de conexões lógicas e concatenações subordinativas, hierarquizantes. Buscando enfim uma linguagem mais ágil, mais artística. De acordo com o pensamento de Eisenstein, isso não seria gratuito:

A questão é que as formas de pensamento sensorial, pré-lógico, preservadas na forma do discurso interior dos povos que alcançaram um nível suficiente de desenvolvimento social e cultural, ao mesmo tempo também representam, para a humanidade no alvorecer do desenvolvimento cultural, normas de conduta em geral, isto é, as leis de acordo com as quais fluem os processos de pensamento sensorial são equivalentes, para a humanidade, a uma “lógica habitual” do futuro.¹³

Para o cineasta e teórico russo: “Montagem é a idéia que nasce da colisão de duas tomadas independentes.”¹⁴ Em seu artigo “Palavra e imagem” ele vai compará-la em nível lingüístico com as palavras *portmanteau* de Lewis Carrol, também conhecidas como palavras-valise, uma palavra dentro de outra, ou dois vocábulos justapostos dando origem a uma nova e criativa palavra: “dois significados colocados em uma palavra, como se a palavra fosse uma mala *portmanteau*”. Um dos mestres de tal procedimento seria, como cita o russo, James Joyce. Nos dizeres de Eisenstein “todo idioma tem seu profissional de ‘*portmanteau*’”. No Brasil, com certeza seria Guimarães Rosa, principalmente no *Grande sertão: veredas*. Os Maxakali também os teriam. Uma palavra como *mîptutmög* (“carro”), que trás dentro de si outras três ou quatro (“madeira”, “mãe” – dessas origina-se a palavra “casa” – e o verbo “ir”), e que nos leva à metáfora “casa que anda”, pode muito bem ser considerada como tal. São o que, nos dizeres de Haroldo de Campos, se constituem na “palavra-metáfora”, “palavra-montagem”, ou “palavra-ideograma”.¹⁵ No idioma maxakali a criação de palavras deste tipo se dá numa freqüência muito maior que no português, sobretudo quando os índios necessitam nomear artefatos industriais levados ao seu território.

Eisenstein, em seu famoso estudo “O princípio cinematográfico e o ideograma”, analisando o haicai e o *tanca*, este último, um gênero mais antigo que originou aquele, vai dizer:

¹² Ver WELLEK; WARREN. *Theory of Literature*, p. 235-236.

¹³ EISENSTEIN. *A forma do filme*, p. 122.

¹⁴ CARONE NETTO. *Metáfora e montagem*, p. 103-104.

¹⁵ CAMPOS. *Panorama do Finnegans Wake*, p. 21.

Ambos são pouco mais que hieróglifos transformados em frases. Tanto que metade de sua qualidade é avaliada por sua caligrafia. (Podemos pensar que, no caso de uma obra oral, tal metade deve ser avaliada em função da *performance*) O método de resolução de ambos é inteiramente análogo à estrutura do ideograma.¹⁶

Significativamente, num livro maxakali intitulado *Yāmîy xop xohi yōg tappet*, traduzido por *Livro de cantos rituais maxakali*, obra que apresenta *yāmîys* tradicionais vertidos para o português e foi ilustrada por Gilmar Maxakali, não se pode deixar de perceber a semelhança com os poemas tradicionais do Japão. Nas páginas do livro, o texto é acompanhado de ilustração, num estilo que muito lembra a maneira como se costumam editar os haikai japoneses. São textos curtos, sintéticos. Os temas, como não poderia deixar de ser, são intimamente relacionados à natureza: “Canção do martim-pescador”, “Canto do morcego”, “Canto da andorinha grande”, etc. E os poemas descrevem as ações e características de tais entes de maneira simples, singela, original, como um haikai. Como se não bastasse, curiosamente o autor Gilmar, na ocasião de publicação do livro, frisou que o mesmo devia ser editado da direita para a esquerda, como os livros em muitas culturas orientais. Desta forma, o que se obteve foi um objeto *sui generis*: um livro que se lê “ao contrário”, como a demandar e representar uma outra lógica.

A poesia maxakali por isso muito se aproxima da noção que, segundo Leyla Perrone-Moisés, Roland Barthes faz do haikai: “O haikai consegue a façanha de dizer a pura constatação sem nenhuma vibração de arrogância, de sentido, de ideologia.”¹⁷ Também o *yāmîy* é a linguagem sendo usada pura e simplesmente como representação do real, representação livre de arrogância e ideologia. O que Perrone diz mais à frente serve também ainda para o *yāmîy*:

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”.¹⁸

Tal concepção é muito próxima do que se pode inferir do método ideogrâmico de Pound, definido por Géfin como um processo em que o artista, através de aguda percepção, tem a visão da relação entre as partes daquilo que é observado na natureza. E da exatidão dessa percepção o artista recria tal visão na obra literária. O artista buscaria o “detalhe luminoso” e simplesmente o apresentaria, sem fazer comentários.¹⁹

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

¹⁶ EISENSTEIN. O princípio cinematográfico e o ideograma, p. 152.

¹⁷ BARTHES. *Aula*, p. 86.

¹⁸ BARTHES. *Aula*, p. 87.

¹⁹ GÉFIN. *Ideogram*, p. 8: “[texto em inglês]” (Tradução nossa).

à obra de Barthes, “dá um tempo”, numa linguagem livre das metáforas decorativas ou de asserções pessoais. Configura-se assim uma linguagem sem ideologia, pois “nossas línguas ocidentais estão cansadas de fazer sentido”.²⁰

A tal retomada de fôlego de que fala Barthes pode ser traduzida na já mencionada “re-barbarização” de Wellek & Warren: um retorno ao dito “primitivo” para uma renovação da arte. Em nosso caso, em se tratando de americanos, brasileiros, até para evitar o risco que corremos, mencionado sagazmente por Perrone, de “ruminar os velhos discursos europeus e de desembocar nos mesmos impasses a que eles agora chegam”.²¹ O *yãmîy* e todos os prováveis outros gêneros de literatura indígena no Brasil podem ser um atalho a nos desviar dessa senda já excessivamente trilhada e desgastada.

“Do nosso ponto de vista, estas são frases de montagem. Séries de tomadas”,²² acrescenta Eisenstein sobre o haicai. É como se cada verso fosse a tomada de uma cena num filme. Entre um e outro há um corte. Como se cada verso fosse um fotograma. Ou, como diz Modesto Carone em seu estudo sobre a poesia de Georg Trakl, “as imagens isoladas do poema se comportam como as ‘tomadas’ ou os fotogramas montados num filme”.²³ O mesmo se dá no caso dos poemas maxakalis: cada verso pode ser visto como a tomada de uma cena, como se o poema fosse um roteiro sintético. Vejamos o exemplo da “Canção do martin-pescador pequeno”.

O martin-pescador pequeno está na árvore seca
Ele desce no rio
Ele entra na água
Ele sai com um peixe
Ele está parado comendo o peixe
Ele corta caminho entre dois morros
Ele vai rio abaixo
Ele vai rio acima
Ele voa entre o céu e a terra
Ele desce no rio grande.²⁴

Em associação com os desenhos, tem-se, através dos versos, praticamente um *storyboard*! Com o livro maxakali em mãos, esta sensação é ainda mais nítida.

Lévi-Strauss em “A eficácia simbólica”, ao analisar a estilística de um canto xamanístico dos índios cuna do Panamá, chama a atenção para algo parecido usado como recurso de memorização. Ele reconhece, intuitivamente, a técnica ideogrâmica empregada no poema indígena: ao tratar das descrições minuciosas de determinadas situações que se repetem no poema, ele escreve: “é como se fossem, dir-se-ia, filmados ‘em câmara lenta’”.²⁵ Transcrevemos aqui a passagem para que se possa comparar com o poema maxakali:

²⁰ BARTHES. *Aula*, p. 85.

²¹ BARTHES. *Aula*, p. 86.

²² EISENSTEIN. O princípio cinematográfico e o ideograma, p. 153.

²³ CARONE NETTO. *Metáfora e montagem*, p. 15.

²⁴ MAXAKALI. *Yãmîy xop xohi yōg tappet/Livro de cantos rituais maxakali*, p. 8-17.

²⁵ LÉVI-STRAUSS. *Eficácia simbólica*, p. 223.

A parteira dá uma volta dentro da cabana;
A parteira procura pérolas;
A parteira dá uma volta;
A parteira põe um pé diante do outro;
A parteira toca o solo com seu pé;
A parteira coloca o outro pé para a frente;
A parteira abre a porta de sua cabana; a porta de sua cabana estala;
A parteira sai...²⁶

Trata-se do mesmo paralelismo, da mesma concisão, e da mesma parataxe encontradas no *yāmîy*.

O que temos no *yāmîy* é o que é chamado de “montagem de atributos”. Nos dizeres de Géfin: “the very basis of the ideogramic method, Pound’s ‘intuitive affinity for description by particulars’”.²⁷ Da mesma maneira que no método ideogrâmico poundiano, os *yāmîys* maxakalis também apresentam os atributos dos seres cantados. O *yāmîy* maxacali é um ideograma que presentifica um espírito ou totem (a despeito de toda polêmica que cerca este último termo). Sua estruturação se dá basicamente por montagem. A mesma montagem que é pressuposto do haicai e do *oriki* de Risério e que no cinema de Eisenstein é uma “atividade de fusão ou síntese mental, em que pormenores isolados (fragmentos) se unem, num nível mais elevado do pensamento, através de uma maneira desusada, emocional, de raciocinar – diferente da lógica comum”.²⁸

O *yāmîy* é, no âmbito maxakali, o que o *oriki* é no âmbito africano. Assim como os *orikis*, que Risério reconhece como um gênero de poesia, os *yāmîys* são uma espécie de avatar que também expressa a concretização de um espírito na terra através do método da montagem ou ideograma. No caso maxakali, segundo depoimento dos próprios índios, o *yāmîy*/canto não representa ou homenageia o *yāmîy*/espírito, mas é o próprio espírito; o que nos remete a algo que está na origem da relação signo (para ser mais específico, neste caso devemos mencionar “símbolo”) e referencial, que é a antiga concepção de “palavra mágica”, como formulada por Ernst Cassirer: aquela que está na origem da criação e que tem o poder de, ao ser mencionada, fazer surgir a coisa. Trata-se do velho *dixit* bíblico: no começo era o verbo: “e Deus disse: faça-se a luz e a luz se fez”. Em certa medida equivale à “palavra-força” de Zumthor, que, em contraposição à palavra ordinária, banal, superficial, “tem seus portadores privilegiados: velhos, predicadores, chefes, santos e, de maneira diferente, os poetas”.²⁹

Quando, em ritual, os Maxakali recitam ou cantam seus *yāmîys* estão presentificando seus deuses, e com eles se relacionando, conversando, recebendo ensinamentos, aprendendo a tradição e também, por que não, a lidar com o novo.



²⁶ LÉVI-STRAUSS. Eficácia simbólica, p. 222.

²⁷ GÉFIN. *Ideogram*, p. 5: “a própria base do método ideogrâmico, ‘a afinidade intuitiva para a descrição de aspectos específicos’ de Pound”. (Tradução nossa).

²⁸ CARONE NETTO. *Metáfora e montagem*, p. 103.

²⁹ ZUMTHOR. *La letra y la voz*, p. 89.

ABSTRACT

This article is about *yãmîy*, a genre of maxakali indigenous literature. The Maxakali people live in the Vale do Mucuri, in Minas Gerais. They speak and write in their own language, called maxakali, which relates to the Macro-Jê linguistic stem. We verify the existence of a poetic genre, which nowadays has been published in books as didactic material for an indigenous educational program. We propose to use “*transcription*”, in terms of Haroldo de Campos’ theory, to the translation of *yãmîy*. We recognize it as being a genre guided by a paratatic logic in its structure, which means it is a ideogrammatic genre like *oriki* from African culture, “transcribed” by Antônio Risério as well.

KEYWORDS

Indigenous people. Maxakali. Poetry.

REFERÊNCIAS

LIVROS MAXACALIS

MÕNÃYXOP ‘ãgtux yõg tappet/O livro que conta histórias de antigamente. Belo Horizonte: Secretaria Estadual de Educação de Minas Gerais-SEE/MG; Brasília: MEC, 1998.

ÛXUXET ax, hãm xeka ãgtus/Geografia da nossa aldeia. Belo Horizonte: SEE/MG; Brasília: MEC, 2000.

MÃXAKANI yõg hãm yûmûg ax mai yõg tappet/Cartilha de alfabetização em língua maxakali. Belo Horizonte: SEE/MG, 2001.

YÃMÎY xop xohi yõg tappet/Livro de cantos rituais maxakali. Belo Horizonte: SEE/MG; Brasília: FUNAI, 2004.

PENÃHÃ – livro de Pradinho e Água Boa. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG/CGEEI/SECAD/MEC, 2005.

OUTRAS REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Inês. Os índios, seus livros, sua literatura. In: REZENDE, Zelia (Org.). *Escola Indígena – índios de Minas Gerais recriam a sua educação*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais, abril de 2000, p. 45-65. (Coleção Lições de Minas, v. VI).

ALVARES, Myriam Martins. *Yãmîy, os espíritos do canto: a construção da pessoa na sociedade maxakali*. 1986. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1986.

ANTUNES, Marisa Aparecida. *Pequeno dicionário indígena Maxakali-Português, Português-Maxakali*. Juiz de Fora: [s.n.], 1999.

- BARTHES, R. *Aula*. 6. ed. Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BICALHO, Charles. *Kax âmiy: Desenhar o som – prefácio*. In: MAXAKALI, Professores indígenas. *Yâmiy xop xohi yôg tappet: livro de cantos rituais maxakali*. SEE-MG e Baía. Set. 2002, p. 4-5.
- BICALHO, Charles. *Ideogramaxakali – uma poética da língua maxakali*. BAY – a educação escolar indígena em Minas Gerais – Revista do Programa de Implantação das Escolas Indígenas de Minas Gerais, Governo de Minas Gerais, p. 120-123, abril de 1998.
- BICALHO, Charles. *Mini-dicionário Maxakali-Português, Português-Maxakali*. Fruto de uma pesquisa de iniciação científica desenvolvida com bolsa do CNPq durante graduação na FALE/UFGM, de 1996 a 1998 (impressão de computador).
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem – ensaios de Teoria e Crítica Literária*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegan's Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. (Org.). *Ideograma: lógica poesia linguagem*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 1994.
- CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Coleção Debates – Filosofia).
- CONSTITUIÇÃO da República Federativa do Brasil. Editada por Antonio De Paulo. 17. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- EISENSTEIN, S. O princípio cinematográfico e o ideograma In: CAMPOS, Haroldo de. (Org.). *Ideograma: lógica poesia linguagem*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 1994. p. 149-166.
- EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avellar. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.
- FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia In: CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Ideograma: lógica poesia linguagem*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 1994. p. 109-148.
- GÉFIN, Laszlo K. *Ideogram – history of a poetic method*. Austin: U. of Texas P, 1982.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Totemismo hoje*. Trad. Malcolm Bruce Corrie. Petrópolis: Vozes, 1975.
- LÉVI-STRAUSS, C. *El Pensamiento Salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- LÉVI-STRAUSS, C. Eficácia Simbólica In: _____. *Antropologia estrutural*. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. 3. ed. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Estudos – Semiótica).
- PIGNATARI, Décio. *Letras, artes, mídia*. São Paulo: Globo, 1995.
- POPOVICH, Frances B. *The social organization of the Maxakali*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade do Texas at Arlington, 1980 (mimeo).
- POPOVICH, Harold. The sun and the moon. A Maxakali text. In: GUDSCHINSKY, S. C. *Estudos sobre línguas e culturas indígenas*. Edição especial Summer Institut of Linguistics, 1971.

POPOVICH, Harold. Maxakali supernaturalism. Comunicação ao Summer Institute of Linguistics, 1976a (mimeo).

POPOVICH, Harold. Maxakali myths on cultural distinctions and Maxakali sense of inferiority to the national Brazilian culture. Summer Institute of Linguistics, 1976b (mimeo).

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

RISÉRIO, Antônio. *Oriki orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Theory of literature*. 3. ed. San Diego, New York, London: Harcourt Brace & Company, [s. d.].

ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz*. Madrid: Cátedra, 1989.

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