

## YÂMÎY MAXAKALI – UM GÊNERO NATIVO DE POESIA BRASILEIRA

Charles Bicalho – doutorando em Literatura Brasileira (UFMG)

Por conseguinte, aqui a palavra não exprime o conteúdo da percepção como mero símbolo convencional, estando misturado a ele em unidade indissolúvel. (CASSIRER, 1972, p. 75)

Yâmîy é uma palavra que vem da língua indígena maxakali. Os maxakalis vivem no nordeste de Minas Gerais, precisamente no Vale do Mucuri. São em torno de mil indivíduos vivendo numa reserva pouco maior que cinco mil hectares. Segundo os lingüistas, sua língua pertence à homônima família Maxakali, que por sua vez pertence ao tronco Macro-Gê. Macro-Gê e Tupi são os dois principais troncos lingüísticos indígenas do Brasil. Os maxakalis surpreendem por ainda manterem intacta não só sua língua, mas quase toda sua cultura, incluindo a religião, a organização social, os costumes, etc. Como nos ensinam os antropólogos, são um povo tradicionalmente seminômade, caçadores e coletores. Costumavam vagar por ampla área que se estende do sul da Bahia ao norte do Espírito Santo, abrangendo todo o nordeste de Minas. Depois de trágica história de contato com o chamado mundo civilizado, cujo início se registra há pouco mais de trezentos anos, acabaram por ter o território restringido aos limites que hoje se conhece. São chamadas duas aldeias em que se dividem suas terras: Pradinho e Água Boa. A primeira pertencente ao município de Bertópolis, a segunda, ao de Santa Helena de Minas.

Yâmîy quer dizer canto em Maxakali. E também espírito. Yâmîy 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 idéia ou manifestação de imagem: seja num desenho, uma fotografia, a sombra, e a própria alma). Quando morre, o ser humano deve ter seu *koxux* transformado em yâmîy. Para isso deve-se “coleccionar” yâmîys ao longo da vida. (ALVARES, 1992)

Mais especificamente os yâmîys são cantos sagrados; verdadeiras composições poético-musicais (poemúsicas) cantadas nos rituais.<sup>1</sup> Os yâmîys referem-se aos yâmîys (lembremo-nos que a palavra designa tanto os cantos quanto os espíritos). Ou seja, para cada divindade Maxakali há um canto correspondente, ou vários.

Tais divindades incluem desde animas terrestres, como a paca, o tatu; voadores, como o morcego, o gavião, o papagaio; os insetos, como a cigarra, por exemplo; figuras míticas, dentre as quais o mais famoso provavelmente é *Inmôxã*, fera que caça humanos à noite nas matas, normalmente metamorfoseado em onça; e as almas dos humanos mortos, os parentes (ou *xape* em Maxakali).

O yâmîy não é uma forma fixa, como é o soneto no ocidente ou o haicai tradicional no japão; ambos tendo determinada quantidade de versos, esquema métrico e esquema rímico. O yâmîy não sofreu a ação de nenhuma força que pretende enquadrar a expressão poética dentro de qualquer molde, como costuma acontecer na cultura de mentalidade tipicamente branca e/ou ocidental. Pode-se dizer que o yâmîy é um gênero natural e verdadeiramente livre.

Pode-se pensar no yãmîy como os *cantares* medievais, composições originalmente compostas para a vocalização, como nos mostra Paul Zumthor. Com a diferença de que, se raras partituras restaram dos textos medievais, dos yãmîy, elas não existem, pois, mais ainda que no medievalismo europeu, nas sociedades indígenas, ágrafas, seus registros são puramente mnemônicos, existindo quase que exclusivamente na memória dos membros da comunidade. Digo “quase” porque já há alguns poucos registros de tais cantos. O *Livro de cantos rituais maxakali*, por exemplo, além da tradução, traz encartado um CD, gravado nas aldeias de Pradinho e Água Boa, contendo três yãmîys cantados pelos índios. Noutro nível, a Profa. Rosângela Tugny, da Escola de Música da UFMG, realiza pesquisas sobre a tradição musical maxakali, tendo já registrado grande quantidade de yãmîys.

Pode-se dizer ainda que os yãmîys guardam semelhanças com a nossa MPB, entendendo o termo não só como a de estirpe exclusivamente baiano-sambossanovista, mas abrangendo também ritmos tão ou mais profundamente enraizados no Brasil, quanto os nortistas, de fortes vínculos com as tradições indígenas, isto no que tange a união num só produto dos quesitos letra, música, espetáculo. Assim como as canções de MPB, os yãmîys são frutos de pura invenção de seus criadores. Não seguem receitas prontas e são a expressão criativa de um povo sobre sua realidade.

Eu participei de três rituais, ou yãmîyxop como dizem os índios, nas aldeias maxakalis. *Xop* é partícula que indica plural. Os yãmîyxops são cerimônias religiosas, verdadeiras festas, que envolvem toda a comunidade de uma aldeia. São realizadas para agradecerem os deuses por uma boa colheita, ou para pedirem uma. São realizados também para pedir a cura de um doente. Nelas se cantam uma variedade de yãmîys 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 yãmîyxop.

Que me lembre eu participei de um yãmîyxop *pataxop* (papagaio), um yãmîyxop *mõgmõka* (gavião) e um terceiro, de cujo yãmîy não consigo me lembrar. Ironicamente o que mais me marcou foi justo o qual de cujo yãmîy não me lembro. Foi o que mais me marcou porque neste eu fui uma espécie de convidado especial. Era o meu primeiro ritual e os índios, sabendo disso, me trataram diferentemente, ou deferentemente. Levaram-me para o centro do pátio cerimonial, em frente à *kuxex* (a “casa de religião”), onde me assentei no chão. Os índios então se colocaram à minha volta em pé e cantavam e dançavam sem parar. Já era noite e o céu muito estrelado, mas sem lua, contribuía para que eu não reconhecesse nenhum dos rostos que me circundavam, dentre os quais estavam alguns dos professores que eram meus alunos na disciplina de Português – Leitura e Escrita em meio a outros índios que eu não conhecia. Fiquei ali bastante tempo ouvindo a potência sonora que saía das caixas torácicas dos índios e assistindo suas danças. Como é comum a muitas tradições musicais indígenas, seus cantos são como mantras. Repetidos fortemente à exaustão acabam por criar uma sensação que se assemelha a uma espécie de ressonância que parece se dar em nossa caixa craniana. Sei que em certo momento parece que nos afinamos à melodia e ritmo de seus cantos. A sensação é parecida, só que em maior intensidade, a de quando se afina as cordas de um violão e vamos ouvindo os sons em vibrações diferentes, até que encontramos a afinação certa e os sons passam a ser um só, harmônico.

A poesia yãmîy é originalmente multimídia. No estilo das melhores performances. Um yãmîyxop é um espetáculo que apela aos cinco sentidos. Alguns podem dizer que

também ao sexto. Mas essa questão fica para os esotéricos. O que sei é que nos rituais nas aldeias, canto, dança, poesia e teatro são indissociáveis. Dentro do aspecto visual, o figurino também não é menos importante. Cada yãmîy tem sua indumentária, suas cores e formas, que enfeitam o corpo daqueles que encenam. Ouve-se, canta-se, vê-se, respira-se, tateia-se e degusta-se com intensidade num ritual 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 trabalhado, pois faz parte dos rituais a ingestão de bebida (principalmente café, e às vezes cachaça – se sabe que tradicionalmente os maxakalis usavam certo chá cuja composição se desconhece, mas que se perdeu no tempo e foi substituído pelas bebidas acima mencionadas) e comida. O alimento costuma ser servido em caprichados pratos com *xuinâng* (“arroz”), às vezes *péyôg* (“feijão”), *xokkakak* (“frango”) ou carne de *xapup* (“porco”) ou *mûnûy* (“boi”) e *mākāhām* (“macarrão”). Se tiver, também *kômîy* (“batata”), *kohot* (“mandioca”) e *paxok* (“milho”). A comida é uma oferenda aos yãmîys, que se satisfazem comendo vorazmente dentro da *kuxex*.

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

Nem Rimbaud, em luta para se libertar das amarras logocêntricas de sua França oitocentista, sonhou algo parecido em seus delírios sinestésicos.

### **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, e se admirou com sua cultura. Prova disso é o trabalho realizado por ele acerca do vasto mundo dos espíritos maxakali. Dotados de um método eficiente, em pouco tempo os membros do SIL aprendem a língua de povos tradicionalmente ágrafos, instituem uma escrita, alfabetizam alguns índios e finalmente traduzem a Bíblia, no intuito de arrebanhar mais almas para o Cristianismo. Com os maxakalis, no entanto, “graças a Deus” (ou aos deuses maxakalis) isso não se deu. Eles ainda mantêm intacta sua religião. Seu complexo panteão vive.

Hoje em dia o lingüista maxakali é Sandro Campos, da Faculdade de Letras da UFMG, e seu propósito é laico.

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 aí teve 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, “aponta para um modelo de texto cuja leitura demandaria antes os cinco sentidos do corpo, ao invés de um modelo logocêntrico, racional. Existe, portanto, a possibilidade de uma leitura semiótica dos livros indígenas, na medida em que, para os leitores/escritores pataxós, krenaks, maxakalis e xacriabás, pude observar que o texto verbal não tem predominância absoluta na produção de sentidos, como se dá normalmente com a literatura escrita. 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.” (ALMEIDA, 2000, p. 48)

A língua maxakali é muito rica em poeticidade. Como é sabido, os povos indígenas não operaram a separação, e conseqüente especialização, dos conhecimentos, que idealmente em nossa sociedade se realiza. Em nossa sociedade, quando se quer poesia, procura-se um poeta. Quando se quer música, cabe ao músico apresentá-la. Etc. Nas sociedades indígenas os conhecimentos se inter-relacionam numa malha gigantesca e conscientemente inter-comunicante. Então a poesia se difunde em quase tudo, emaranhada em todos os campos do conhecimento e da expressão, especialmente na língua. A língua maxakali é cheia de repetições sonoras, aliterações, assonâncias, até por ser uma língua essencialmente monossilábica. Metonímias e metáforas enfeitam o discurso maxakali como miçangas num colar. Às vezes, numa simples frase corriqueira, sem nem se dar conta, um índio... Claro que isto se torna comum para o falante nativo, assim como para nós, falantes do Português, muitas vocábulos criativos perderam seu encanto. Mas para um observador externo é diferente. Nietzsche escreveu que as verdades são metáforas desgastadas. Se a verdade - neste caso, as verdades - nos chegam pelas palavras, o que Nietzsche aponta é muito mais comum que se imagina. Especialmente sobre as metáforas, eu mesmo já apontara em um artigo de pesquisa de Iniciação Científica, de nome “Ideogramaxakali – uma poética da língua maxakali”, a recorrência de vocábulos criativos, pelo menos aos olhos e/ou ouvidos de um não maxakali. Palavras como *mîpkox*, (“canoa”), que é formada por duas: *mim* (“árvore” ou “madeira”) e *kox* (“buraco”). Ou *pataxax*, que significa “sapato” e é formada por *pata* (“pé”) e *xax* (“casca”), dando numa “casca do pé”. O mesmo princípio rege “casca da cabeça” para “chapéu”. Os exemplos são infinitos, ainda mais quando se tomam as nomeações de artefatos industrializados da sociedade envoltória que pela primeira vez adentram a sociedade indígena. “Carro”, por exemplo, em maxakali virou *mîptutmôg*, unindo três significados: *mîp* (que já se conhece de *mîpkox*), *tut* (“mãe”) e *môg*, que é o verbo “ir”. Ou seja, o carro na visão maxakali é algo como uma “casa que anda”. Sem o verbo neste último exemplo tem-se o vocábulo *mîptut*, cujo significado é casa. “Casa”,

portanto, no contexto maxakali, é uma “madeira-mãe”, o que se justifica, pois as casas em seu território são construídas prioritariamente com madeiras retiradas de suas matas; e é mãe provavelmente porque acolhe e protege. Basta usar a imaginação.

### **Transcriando yãmîys – o espírito e a coisa**

José Paulo Paes, sobre o fato de não falar e nem ouvir, mas apenas traduzir 12 idiomas, diz: “sou surdo e mudo em 10 línguas”. Eu sou surdo e mudo em Maxakali. Não falo, e nem entendo uma conversação maxakali, mas sento para estudar e, em cooperação com um maxakali, conseguimos traduzir seus textos.

Eu não falo maxakali, mas o que aprendi da língua nestes quase dez anos de contato, muita troca e aprendizado, me permite traduzir, em colaboração com os índios, seus textos e, no caso da poesia, transcriar. Ao longo deste período elaborei, e continuo recheando-o, um pequeno dicionário da língua maxakali, que já está em fase de ilustração pelos índios e logo deve ser publicado.

Primeiro são elaboradas versões prosaicas traduzidas palavra por palavra, em colaboração com os índios na reserva. Depois, com calma, busca-se a reprodução dos sons, a musicalidade dos versos, com certo ritmo; tentam-se criar algumas imagens que se compatibilizem com a profusão metafórica natural da língua indígena. E outros elementos que fazem de um texto um texto poético.

A transcriação 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...” (CAMPOS, 1970, p. 26):

“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.” (CAMPOS, 1970, p. 24)

Assim, o que se pretende aqui é se deixar cair na tentação de captar ou capturar o “espírito da coisa” no texto maxakali; sendo o espírito o significado e a coisa, o significante, para usarmos da terminologia semiótica. Aqui não é o símbolo que determina. É sim o ícone, que indetermina.

Porém, apesar da dualidade, a última coisa que se pretende é dizer que a concepção maxakali se aproxima de qualquer platonismo, do tipo que afirma a superioridade de um modelo, de um ideal, sobre o real, ou do espírito sobre a matéria, e por analogia, do significado sobre o significante. Pelo contrário: mais saudável seria pensarmos em termos de um nietzscheanismo, no que se refere à afirmação do filósofo de que o corpo é o espírito e vice-versa e desta maneira um não sobrepuja o outro, mas antes coexistem no mesmo nível, sendo essencial um para se alcançar o outro. Em resumo, é o equilíbrio que se dá na linguagem poética, de acordo com Valéry que diz que a poesia é *une hésitation parmi le son e le sin*, aforismo que pode ser assim transcriado em Português: “poesia é uma sensação entre o senso e som”.

Vamos a um exemplo:

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

*‘ÔNYĂM*

*‘ônyăm tuthi xux mǎhǎ*

*‘ônyăm kutet xux mǎhǎ*

*‘ônyăm ah hǎm tu yǎyhi ah*

*‘ônyăm mîm mǔg yîmu yǎy hih*

*‘ônyăm toktet xux mǎhǎ*

*‘ônyăm ‘âto kopa mǔyôn*

*‘ônyăm mîm kox kopa mǎm hu mǔyôn*

*‘ônyăm a hǎm tu mǔ ka’ok*

*‘ônyăm ‘upip ‘uxăm xi pip ‘uxăm ‘oknăg*

*‘ônyăm năg upnok xi xepnak um*

Numa tradução prosaica temos:

O OURIÇO

o ouriço come folhas de embaúba

o ouriço come folhas de bambu

o ouriço não anda de dia

o ouriço anda em cima do galho da árvore

o ouriço come folhas de mamona

o ouriço dorme dentro do feixe de cipós

o ouriço fica dentro do oco do pau e dorme

o ouriço não anda rápido no chão

tem ouriço que tem espinho e outros que não têm espinho

o ouriço tem rabo e pêlos brancos

No entanto, se se persegue a poeticidade inerente a praticamente todo texto maxakali, e especialmente aos yâmîys, pode-se elaborar algo um pouco diferente.

Vejamos.

Acho que 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 mal. 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 *konăgkox*, vocábulo para “rio”, que é a junção de *konăg* (“água”) + *kox* (“buraco”). Ou seja, “um oco ou buraco onde corre a água”. Sonora e visualmente, a palavra “toco” acolhe literalmente o “oco” dentro de si. O oitavo verso tenta se comparar, pela aliteração dos *ss*, em “vai suave sobre o solo”, ao original, também com aliteração, só que em *m*. O verso seguinte mantém a repetição *pip ‘uxăm xi pip ‘uxăm oknăg*, que literalmente em maxakali quer dizer “tem espinho e tem espinho pequeno”

(*oknãg* 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 yāmiy

Antônio Risério, em seu *Oriki Orixá*, coloca o oriki, gênero de poesia oral africana, ao lado de outros, como o haikai 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 haikai que também, ao menos em sua origem no Japão, é estritamente composto por três versos cuja métrica é 5-7-5 sílabas poéticas respectivamente.

Mas é o próprio haikai que nos fornece argumentos para considerarmos aqui o que se vai considerar. Pois uma vez rompendo as fronteiras japonesas e ganhando o resto do mundo o haikai se libertou também de sua estrutura fixa. Hoje em dia, reconhecido e praticado ao redor de todo o mundo, o haikai não mais exige esquema rítmico e rímico fixos. Sabe-se que o haikai, como qualquer outro gênero de poesia é muito mais que um mero esquema rígido imbuído para enquadrar a expressão. Sabe-se que valores como síntese, imagética, ou sua candidez natural são valores tão ou mais intrínsecos do haikai.

Risério explica: o oriki não é oração, “o rito oral milenar do fiel que se endereça ao seu deus, pedindo proteção, saúde, dinheiro, paz na família”. 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.” (PIGNATARI, 1995, p. 161)

Paratático portanto é o oriki, - e, segundo nossa hipótese, também o yâmîy - 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. “Com a hipotaxe ontológica, (...) onde as frases se montam por subordinação hierárquica (oração principal, orações secundárias), você pode montar argumentos, numa sequência de causas e efeitos.” (PIGNATARI, 1995, p. 162) “Já com a parataxe, todas as frases estão em pé de igualdade. Não há orações secundárias ou subordinadas: todas são principais. São frases que podem ser justapostas e encaixadas *ad infinitum*.” (PIGNATARI, 1995, p. 162)

Tal é uma característica não só do oriki, mas também do yâmîy maxakali. Vemos que o poema transcrito não apresenta “frases que se montam por subordinação hierárquica” numa “sequência de causas e efeitos”. Ele se mostra muito mais como um texto em que “as frases estão em pé de igualdade”, sem orações subordinadas, em que as frases “podem ser justapostas e encaixadas *ad infinitum*”. É certo que o fato de ser o yâmîy um gênero oral exerce influência neste aspecto.

Cada verso se coloca como uma idéia ou imagem completa, sem conectores lógicos entre as frases. 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 à frente: “O método de montagem. Um *oriki* de Omolu, por exemplo, é uma espécie de ideograma do senhor das pestes.” (RISÉRIO, 1996, p. 93)

Montagem. Ideograma.

Para Eisenstein: “Montagem é a idéia que nasce da colisão de duas tomadas independentes.” (CARONE, NETTO, 1974, p. 103-4) Ele vai, em seu famoso estudo “O princípio cinematográfico e o ideograma”, analisar o haikai e o tanca, gênero mais antigo que derivou o primeiro, e dizer: “Ambos são pouco mais que hieróglifos transformados em frases. Tanto que metade de sua qualidade é avaliada por sua caligrafia. (Podemos pensar que no caso de uma obra oral, tal metade deve ser avaliada em função da performance) O método de resolução de ambos é inteiramente análogo à estrutura do ideograma.” (CAMPOS, 1994, p. 152)

“Do nosso ponto de vista, estas são frases de montagem. Séries de tomadas” (CAMPOS, 1994, p. 153) acrescenta ele. 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...” (CARONE NETTO, 1974, p. 15)

Entendemos que da mesma maneira se comporta o yâmîy maxakali em sua “montagem de atributos” do deus que presentifica. O yâmîy maxakali é também um ideograma. Sua estruturação se dá basicamente por montagem. A mesma montagem que é pressuposto do haikai e do oriki de Risério e que no cinema de Eisenstein, é uma



“atividade de fusão ou síntese mental, em que pormenores isolados (fragmentos) se unem, num nível mais elevado do pensamento, através de uma maneira desusada, emocional, de raciocinar – diferente da lógica comum.” (CARONE NETTO, 1974, p. 103)

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

Pensando numa analogia podemos dizer que assim como para o católico a hóstia não representa o corpo de Cristo (como se dá para um protestante), mas é o próprio corpo de Cristo, para o maxakali o yãmîy/canto é o próprio yãmîy/espírito. Da mesma maneira que uma metáfora é muito mais visceral que uma comparação, pensando em termos de figuras de linguagem. Pensar e dizer que algo *é* alguma coisa é muito mais pungente que dizer apenas que algo *se parece*, ou *é como* alguma coisa.

No caso maxakali, segundo os próprios índios, retomando o que foi dito acima, o yãmîy/canto não representa ou homenageia o yãmîy/espírito, mas é o próprio espírito. O que nos remete a algo que está na origem da relação signo (pra ser mais específico neste caso devemos mencionar “símbolo”) e referencial - para voltarmos à Semiótica -, que é a antiga concepção de “palavra mágica”, como formulada por Ernst Cassirer, que em seus estudos sobre a relação entre a linguagem e o mito escreve:

Este vínculo originário entre a consciência lingüística e a místico-religiosa expressa-se, sobretudo, no fato de que todas as formações verbais aparecem outrossim como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos, e de que a Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo acontecer. (CASSIRER, 1972, p. 64)

A “palavra mágica” é 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.” (ZUMTHOR, 1989, p. 89)

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

#### NOTA:

<sup>1</sup> Desde a origem do termo “poesia” já se pressupunha a união entre música e palavras. No *Banquete* platônico, Diotima, em diálogo com Sócrates, afirma, ao discorrer sobre “poetas”, que “de toda a criação artística apenas uma parte é considerada, a que se ocupa da música e dos versos, e que justamente a ela se dá o nome que pertence ao todo. Só essa parcela, como sabes, é chamada de poesia, e os que a realizam, de poetas.”

#### BIBLIOGRAFIA:

### **Livros maxakalis:**

- 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: *Escola Indígena – índios de Minas Gerais recriam a sua educação.* BH: Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais. Abril de 2000, pp. 45-65. (Coleção Lições de Minas, v. VI)
- ALVARES, Myriam Martins. *Yãmîy, os espíritos do canto - a construção da pessoa na sociedade Maxakali.* Dissertação de mestrado apresentada à Secretaria Estadual de Educação de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1992.
- ANTUNES, Marisa Aparecida. *Pequeno dicionário indígena Maxakali-Português, Português-Maxakali.* Juiz de Fora: [s.n.], 1999.
- BICALHO, Charles. “*Ãgtux*” - Prefácio. In: *Penãhã: livro de Pradinho e Água Boa.* [escreveram, traduziram, ilustraram e transcriaram, Rafael Maxakali [et al.]]. Belo Horizonte: FALE/UFMG, CGEEI/SECAD/MEC, 2005, pp. 11-2.
- \_\_\_\_\_. *Narrativas orais Maxakali – uma proposta de transcrição e análise.* Dissertação de mestrado junto ao Departamento de Espanhol e Português da Universidade do Novo México. Albuquerque, Novo México, EUA: julho de 2004.
- \_\_\_\_\_. “*Kax âmiy – Desenhar o Som*” – Prefácio. In: MAXAKALI, Professores indígenas. *Yãmîy xop xohi yõg tappet – Livro de cantos rituais maxakali.* SEE-MG e Baí. Setembro 2002, pp. 4-5.
- \_\_\_\_\_. “Ideogramaxakali – uma poética da língua maxakali” In: *BAY – a educação escolar indígena em Minas Gerais – Revista do Programa de Implantação das Escolas Indígenas de Minas Gerais*, Governo de Minas Gerais, abril de 1998, pp. 120-123.
- \_\_\_\_\_. *Mini-dicionário Maxakali-Português-Português-Maxakali.* Fruto de uma pesquisa de iniciação científica desenvolvida com bolsa do CNPq durante graduação na FALE/UFMG, de 1996 a 1998 (impressão de computador).
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem – Ensaios de Teoria e Crítica Literária.* 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1970.
- \_\_\_\_\_. (org.) *Ideograma: lógica poesia linguagem.* 3 ed. SP: Ed. da USP, 1994.
- CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e Montagem.* SP: Perspectiva, 1974.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito.* Tradução: J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. SP: Perspectiva, 1972. (Coleção Debates – Filosofia).
- Constituição da República Federativa do Brasil.* Editada por Antonio De Paulo. 17 ed. Rio de Janeiro, DP&A, 2004.

- PEREIRA, Deuscreide Gonçalves. *Alguns aspectos gramaticais da língua maxakali*. BH: 1992. Dissertação de mestrado em Linguística apresentada ao Depto. De Letras da UFMG.
- EISENSTEIN, S. "O princípio cinematográfico e o ideograma" In: *Ideograma: lógica poesia linguagem*. CAMPOS, Haroldo de. (org.) 3 ed. SP: Ed. da USP, 1994. pp. 149-66.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. 3ª ed. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. SP: Perspectiva, 2005. (Coleção Estudos – Semiótica)
- PIGNATARI, Décio. *Letras, artes, mídia*. São Paulo: Globo, 1995.
- POPOVICH, Francis 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: Estudos sobre línguas e culturas indígenas. Edição especial Summer Institut of Linguistics, 1971.
- \_\_\_\_\_. "Maxakali supernaturalism." Comunicação ao Summer Institute of Linguistics, 1976 (mimeo).
- \_\_\_\_\_. "Maxakali myths on cultural distinctions and Maxakali sense of inferiority to the national brasilian culture." Summer Institute of Linguistics, 1976 (mimeo).
- RISÉRIO, Antônio. *Oriki Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz*. Madrid: Cátedra, 1989.