

Ideograma e pensamento selvagem – a arte e a ciência do yãmîy maxakali

Charles Bicalho

Recebido 4, jul. 2007/Aprovado 3, set. 2007

Resumo

Este artigo aborda um gênero de poesia tradicionalmente oral dos índios Maxakali de Minas Gerais. Apresenta a transcrição, nos padrões estabelecidos por Haroldo de Campos, como proposta de tradução dos cantos-poemas indígenas da língua maxakali para a língua portuguesa. Sugere que tais cantos-poemas, ou yãmîys, como são chamados na língua maxakali, apresentam um método ideogrâmico de composição no que tange à teoria do ideograma segundo Ezra Pound, e posteriormente também desenvolvida por Haroldo de Campos. Compara o yãmîy a um gênero, também tradicionalmente oral, de poesia africana, estudado e transcrito por Antônio Risério: o oriki. E, por fim, realiza uma interseção entre a Teoria Literária e a Antropologia, mais especificamente o conceito de pensamento selvagem de Lévi-Strauss, com vistas a reconhecer também o caráter científico imbricado neste tipo de texto.

Palavras-chave: Ideograma. Pensamento selvagem. Maxakali. Literatura.

1. Introdução

Este trabalho se constitui na tentativa de relacionar dois campos de conhecimento ou dois conceitos centrais de disciplinas que, se em muitos termos são afins, em outros são bastante díspares. Tais disciplinas são a Teoria Literária e a Antropologia. A inter-relação entre os estudos antropológicos e a Linguística (área muito afim aos estudos literários, ainda que divergências existam entre as duas) já está sedimentada, mas as afinidades com a literatura ou a crítica literária foram esboçadas, porém pouco desenvolvidas.

Este trabalho se propõe, portanto, a relacionar um conceito central à Teoria Literária (*Ideograma*, sobretudo o desenvolvimento que lhe dá Haroldo de Campos) e uma idéia, igualmente central na Antropologia (o *Pensamento Selvagem*, de Lévi-Strauss). Como uma espécie de amálgama a unir estes dois elos da corrente que nos propomos forjar, faremos uso da Semiótica de Peirce. Outros autores, caros tanto à Antropologia quanto à Teoria Literária, cuja atuação se insira nos domínios teóricos aqui abordados, deverão dar apoio à nossa argumentação. Assim, na Antropologia, Clifford Geertz, com seu “Selvagem Cerebral”, sobre a obra de Lévi-Strauss, nos será proveitoso; bem como, no campo literário, Ezra Pound, mentor e principal realizador em poesia do chamado “método ideogrâmico de compor”.

Nossa proposta é, pois, realizar tal interseção entre duas ciências que muitas vezes se confundem com o discurso artístico, dele explicitamente se fazendo valer, para observarmos certa manifestação performática, com ênfase em seu aspecto verbal, que se insere no rol dos sistemas simbólicos dos índios Maxakali de Minas Gerais.

O que motivou tal empreitada é a afinidade existente entre as duas concepções ou teorias, uma do campo da Teoria Literária, outra da Antropologia, e a percepção de que o yãmîy maxakali (gênero discursivo indígena) é uma expressão privilegiada de ambas.

2. Os Maxakali

Os Maxakali 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-Jê. Macro-Jê e Tupi são os dois principais troncos lingüísticos indígenas do Brasil. Os Maxakali 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 semi-nômade, 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 à reserva que hoje se conhece. São duas as 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.

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 designa qualquer idéia 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” yãmîys-cantos ao longo da vida (ALVARES, 1992).

Mais especificamente os yãmîys são cantos sagrados; verdadeiras composições poético-musicais cantadas nos rituais. Os yãmîys-cantos referem-se aos yãmîys-espíritos. Ou seja, para cada espírito do panteão Maxakali há pelo menos um canto correspondente.

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

Segundo Alvares (1986), “a escatologia Maxakali divide a pessoa em dois aspectos: o cadáver – *xukxax* – ‘coisa morta’ e o espírito vivo – *koxuk* – que também recebe o epíteto de – *yina xe’e* – ‘palavra verdadeira’. Para escapar ao seu destino de onça canibal, o cadáver deverá ser cercado por uma série de precauções rituais que inscrevem-se no complexo de ‘abstinência do sangue’. O *koxuk* transformar-se-á em *yãmîy* – ‘os donos do canto’ – a Palavra por excelência” (p. 95).

3. 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 maxakalis. 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 Maxakali, no entanto, isso não se deu. Eles ainda mantêm intacta sua própria 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 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, "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).

4. Transcriando yãmîys

Como professor do PIEI-MG, participo da elaboração do material didático das escolas maxakalis. Esse material costuma ser bilíngüe e, para isso realizamos traduções. Naturalmente os subsídios para a produção dessa nova literatura, como em qualquer cultura, é buscado em sua mitologia. Narrativas tradicionais e cantos religiosos são frequentemente escritos, traduzidos e publicados. No caso Maxakali, os cantos sagrados são chamados yãmîy, que, uma vez publicados em livros em sua forma

exclusivamente escritural, podem muito bem ser considerados como poemas.

No processo de tradução de yãmîys 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.

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 de seus cantos ou poesia, buscar uma transcrição.

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” (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 no caso de yãmîys 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.

Vamos a um exemplo:

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

‘Ōnyām

‘ōnyām tuthi xux mǎhǎ

‘ōnyām kutet xux mǎhǎ

‘ōnyām ah hǎm tu yǎyhi ah

‘ōnyām mǎm mōg yǎmu yǎy hih

‘ōnyām toktet xux mǎhǎ

‘ōnyām ‘ǎto kopa mōyōn

‘ōnyām mǎm kox kopa mǎm hu mōyōn

‘ōnyām a hǎm 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

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

Vejamos.

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 *konãgkox*, vocábulo para “rio”, que é a junção de *konãg* (“água”) + *kox* (“buraco”). Ou seja, “um oco ou buraco onde corre a água”. Sonora e visualmente, a palavra “toco” acolhe literalmente o “oco” dentro de si. O oitavo verso tenta se comparar, pela aliteração dos *ss*, em “vai suave sobre o solo”, ao original, também com aliteração, só que em *m*. O verso seguinte mantém a repetição *pip ‘uxâm xi pip ‘uxâm oknãg*, 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

Pode-se dizer que a transcrição aqui se funda no “equívoco” de que fala Eduardo Viveiros de Castro, “uma categoria propriamente transcendental da antropologia, é uma dimensão constitutiva do projeto de tradução cultural próprio da disciplina” (p. 07). Traduzir é sempre contactar o outro, sua língua, sua cultura. E aqui parece que mais uma vez a literatura intuitivamente já sabia o que a ciência viria a descobrir. Pois a literatura já sabia da impossibilidade da tradução, sobretudo a literária. É então que ela propõe a transcrição haroldiana, consciente da impossibilidade de se suprimir o “equívoco”. A literatura sabe que apreender o outro é impossível. Só cabendo encontrar o outro, contactá-lo e se deixar contaminar por ele, e a partir daí se deixar levar um pouco por ele, pois “traduzir é presumir que há desde sempre e para sempre um equívoco; é comunicar pela diferença, em vez de silenciar o Outro ao presumir uma univocalidade originária última – uma semelhança essencial – entre o que ele e nós ‘estávamos dizendo’” (VIVEIROS DE CASTRO, 2005, p. 07). Da mesma maneira que se sabe, como explicita Viveiros, “a antropologia, então, ‘trata de equívocos’”, sabemos da impossibilidade da tradução literal. Não cabe nos casos de transcrições, seja de que língua e/ou literatura for, buscar os erros, pois esses sempre e abundantemente haverão, entendidos como equívocos: “um equívoco não é apenas um ‘defeito de interpretação’, mas uma deficiência no compreender que as interpretações são necessariamente divergentes, e que elas não dizem respeito a modos imaginários de ‘ver o mundo’ mas aos mundos reais que estão sendo vistos” (p. 08). Da mesma forma que um poema ou qualquer outro tipo de texto é único em sua língua e para ele não há tradução que o mensure, mas sim que o compare (p. 08), pois a relação com o outro, sua língua e sua cultura se dará sempre em termos de equívoco: “um equívoco não é um erro, um engano, um logro ou uma falsidade, mas o fundamento mesmo da relação que o implica, e que é sempre uma relação com a exterioridade. Um erro ou um engano só podem se determinar como tais dentro de um dado jogo de linguagem, enquanto o equívoco é o que se passa no *intervalo* entre jogos de linguagem diferentes” (p. 08).

Assim, da mesma maneira que, como quer Jakobson, poesia é justamente aquilo para o qual não existe tradução, determinadas práticas culturais não se traduzem nem se explicam em outras culturas. Cabe, portanto, àqueles que contatam outras

culturas, não traduzir (no sentido estrito do termo) suas práticas culturais, mas antes buscar as transcrições dessas práticas. Algo que equivalha, na cultura de chegada, àquilo que se encontra na cultura de partida.

5. Ideogramaxakali – ou a montagem artística do yāmîy

Os ideogramas são os caracteres da escrita chinesa e japonesa, dentre outras culturas orientais. Uma característica muito comum neste tipo de grafia é o uso de dois caracteres pré-existentes no intuito de criar um novo. Sendo assim, fundem-se duas idéias ou conceitos básicos num só. Desta união surgem operações mentais de conciliação, comparação, analogias, metáforas, condensação, síntese, etc.

Com base nisto é que se derivou o método ideogrâmico de composição poética, ou simplesmente ideograma, que se constitui numa *“juxtaposition of seemingly unrelated particulars capable of suggesting ideas and concepts through their relation”* (GÉFIN, 1982, p. 27). Basicamente significa colocar lado a lado duas ou mais coisas. Seu principal teórico e realizador foi Ezra Pound, autor de *The Cantos*.

Em termos lingüísticos a parataxe define o ideograma. Parataxe, em oposição à hipotaxe, pressupõe a ausência de conectores lógicos (tais como as conjunções: *mas, porém, sendo assim, então...* enfim todos os recursos que dão aos discursos seu caráter argumentativo) entre as orações. Em poesia, portanto, a parataxe ou ideograma se caracteriza por uma listagem de coisas, características ou fatos, sem uma concatenação aparente de causa e efeito entre eles. Cabe, para gerar o sentido neste caso, ao leitor ou receptor da mensagem a percepção das relações entre as coisas apresentadas.

Analisando uma manifestação discursiva tipicamente africana, o oriki (assim como o yāmîy maxakali, são também cantos sagrados), Antônio Risério explica: ele 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)

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. (RISÉRIO, 1996, p. 154)

O oriki, assim como o yãmîy, é também um canto a um deus. No caso, deus africano: o orixá. Segundo Risério, citando o *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros* de Cacciato: “cântico de louvor que conta os atributos e feitos de um orixá” (RISÉRIO, 1996, p. 93).

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.

Com a hipotaxe ontológica, [...] onde as frases se montam por subordinação hierárquica (oração principal, orações secundárias), você pode montar argumentos, numa seqüência de causas e efeitos. [...] 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 yãmîy maxakali. 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, em que as frases “podem ser justapostas e encaixadas *ad infinitum*”. É certo que o fato de ser o yãmîy um gênero tradicionalmente oral exerce influência neste aspecto.

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 *oríkî* é sobretudo uma espécie de montagem de atributos do objeto que tematiza. Uma construção epítético-

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 *oríki* de Omolu, por exemplo, é uma espécie de ideograma do senhor das pestes" (RISÉRIO, 1996, p. 93).

Montagem, ideograma, eis o princípio que rege também o *yãmîy maxakali*.

"Do nosso ponto de vista, estas são frases de montagem. Séries de tomadas" (CAMPOS, 1994, p. 153) 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 [...]" (CARONE NETTO, 1974, p. 15) 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.
 (MAXAKALI, 2004, p. 8-17)

Em associação com aos 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 que é "como se fossem, dir-se-ia, filmados 'em câmara lenta'" (*Antropologia estrutural*, p. 223). Transcrevemos aqui a passagem para que se possa comparar:

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... (p. 222)

Trata-se do mesmo paralelismo, a mesma concisão, e a mesma parataxe encontradas no yãmîy.

O que temos no yãmîy é o que é chamado de “montagem de atributos”. No caso, atributos de um totem, o martin-pescador pequeno. Nos dizeres de Géfin: “*the very basis of the ideogramic method, Pound’s ‘intuitive affinity for description by particulars’*” (GÉFIN, 1982, p. 5). Da mesma maneira que no método ideogrâmico poundiano, os yãmîys maxakalis também apresentam os atributos dos seres cantados. O yãmîy maxakali é um ideograma que presentifica um deus ou totem. 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” (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 espírito ou totem na terra através do método da montagem ou ideograma.

Deriva daí que a formação de *imagens* é ponto nevrálgico deste tipo de composição. A metáfora lingüística é um bom termo de comparação. Imagens surgem naturalmente quando se usam palavras em sentido figurado.

Ideograma não é somente um método de composição poética, mas também de ciência. Ezra Pound explicita essa comum eficácia do método. Em análise da teoria, Géfin esclarece que o método poético é um procedimento semelhante ao dos biólogos (mais complexo), que partem de centenas ou milhares de amostras de espécies, para, a partir das informações necessárias por elas providas, derivarem definições gerais em formas de axiomas. Para Pound, o axioma é uma forma de ideograma, baseado nas relações entre características funcionais objetivamente justapostas (GÉFIN, 1982, p. 32). Géfin afirma que Pound insiste na existência de fortes afinidades entre a ciência e a arte por causa de tais características, desde que se considere a ciência em sua forma empírica, que baseia suas premissas na observação.

Ideograma é uma forma de composição poética, mas é também um método de aproximação a um objeto da realidade. Este método descreve o objeto em suas características e particularidades e o dá a conhecer aos indivíduos de determinada comunidade.

Assim, há muito do método ideogrâmico não só na arte mas também na ciência. Quando se colocam coisas lado a lado para ser fazer uma comparação e daí tirar-se uma conclusão, está-se realizando o método ideogrâmico. Talvez por isso Lévi-Strauss reconhece a correspondência entre a estética e a classificação: “[...] *la existencia de organización es una necesidad común al arte y a la ciencia y que, por consecuencia, ‘la taxonomía, que es el poner en orden por excelência, posee un inminente valor estético’*” (p. 30).

O ideograma é então uma concepção que se aproxima muito do que Peirce tem em mente quando ele diz que “o trabalho do poeta ou novelista não é tão profundamente diferente do trabalho do homem de ciência” (PEIRCE, 2005, p. 17).

6. Ideograma e Pensamento Selvagem – uma interseção

De acordo com Geertz, o cerne do pensamento selvagem é “a idéia de que a totalidade dos costumes de um povo sempre forma um todo ordenado, um sistema” (GEERTZ, 1992, p. 292). Ainda segundo Geertz, para formar tais sistemas,

las sociedades humanas, lo mismo que los seres humanos individuales, nunca crean partiendo de un todo sino que meramente eligen ciertas combinaciones de un repertorio de ideas que les eran anteriormente accesibles. Temas fundamentales son interminablemente dispuestos y vueltos a disponer en diferentes esquemas: expresiones variadas de una estructura representativa subyacente que sería posible reconstruir si poseyéramos suficiente ingenio e inventiva. (p. 292)

O trabalho do etnólogo consistiria em descrever as “*configuraciones superficiales*” e reconstruir as estruturas mais profundas de que aquelas são feitas e classificar tais estruturas em um esquema analítico.

Depois, conclui ele, citando Lévi-Strauss, “*todo los que nos quedaría por hacer sería reconocer aquellas (estructuras) que (determinadas) sociedades adoptaron*” (GEERTZ, 1992, p. 292).

Trata-se da “ciência do concreto”, como quer Lévi-Strauss, segundo a qual os instrumentos conceituais acessíveis aos selvagens configuram um universo fechado com o qual eles devem construir suas formas culturais. Dentro desse universo fechado tais instrumentos conceituais seriam recombinações constantemente na elaboração de novos conceitos.

Ao construir seus modelos da realidade (da natureza, de si mesmos, da sociedade), os selvagens o fazem não como certos homens de ciência que, “*integrando proporciones abstractas en un marco de teoría formal*”, sacrificam o caráter vívido daquilo que é percebido pela generalização dos sistemas conceituais. Antes o fazem ordenando as particularidades percebidas em totalidades imediatamente inteligíveis. “*La ciencia de lo concreto ordena directamente realidades percibidas*” (GEERTZ, 1992, p. 292). Lévi-Strauss enfatiza a importância do papel da percepção.

As diferenças, por exemplo, entre cangurus e avestruzes, inundação e seca, percurso do sol e fazes da lua, se convertem em “modelos estruturais que representam a ordem subjacente da realidade de uma maneira analógica” (GEERTZ, 1992, p. 292). Esta maneira analógica é um dos fatores que aproxima tal “ciência do concreto” ou pensamento selvagem do ideograma. Géfin, em *Ideogram*, escreve: “*the message was that the poets should abandon logic as the principle of poetic organization*” (p. 26). Claro que o abandono desta lógica implica na adoção de uma outra, que podemos deduzir seja analógica, uma vez que o processo de justaposição pressupõe a existência de analogias entre os elementos combinados como no método ideogrâmico. Segundo Horoldo de Campos, o “modelo chinês” serviria para renovar o pensamento ocidental, privilegiando o poético contra a lógica aristotélica, propondo uma “lógica da analogia ou da imaginação” (1994, p. 45).

Ainda citando Lévi-Strauss, Geertz acrescenta: “*el pensamiento salvaje extiende su captación por medio de imagines mundi. Modela construcciones mentales que hacen inteligible el mundo en la medida en que tales construcciones logran parecersele*” (GEERTZ, 1992, p. 292).

A clara associação desta “ciência do concreto” a um forte caráter perceptivo e analógico, com a abundante formação de imagens (*imagines mundi*), a aproxima da idéia de diagrama em Peirce. “Muitos diagramas não se assemelham, de modo algum, com seus objetos, quanto à aparência; a semelhança entre eles consiste apenas quanto à relação entre suas partes” (PIERCE, 2005, p. 66).

Como sistemas de relações abstratas, os yãmîys formam diagramas, no sentido que lhes dá Peirce. Ao listar as atribuições e feitos de algum ente espiritual ou totem, o poema yãmîy representa (ou rerepresenta!) tal ente, fazendo uma construção análoga do mesmo. O poema yãmîy apresenta seu tema de maneira metonímica ou indicial, por partes, até que a junção de todas essas partes componham um todo orgânico, analogamente à coisa representada. Na capacidade de representar tal ente por uma imagem o diagrama é um ícone, ainda que a relação entre suas partes seja de natureza indicial e o que forma estas partes sejam símbolos em forma palavras.

Escreve Haroldo citando Peirce:

“Um diagrama é, sobretudo um ícone, um ícone de relações inteligíveis”; “um diagrama – embora possa ter normalmente traços simbolóides, assim como traços de natureza próxima à dos índices, é, não obstante, acima de tudo, um ícone das formas de relações na constituição de seu objeto”. (PIERCE, 2005, p. 81)

Ainda segundo Haroldo,

a noção peirciana de 'diagrama' permite trasladar ('traduzir'), para o âmbito das línguas fonético-alfabéticas (ou da poética dessas línguas, onde o lado palpável do signo assume o primeiro plano), a concepção fenollosiana (e poundiana) do *ideograma* e do *método ideogrâmico de compor* (sintaxe relacional, paralelística, paratática)... (CAMPOS, 1994, p. 82)

Outra aproximação que se pode fazer entre a "ciência do concreto" de Lévi-Strauss e o ideograma é que ambos operam no nível da primeiridade peirciana, que também é regida por uma "lógica das sensações" ou dos sentimentos. A idéia de primeiro em Peirce está associada a uma lógica da qualidade, "que é absolutamente simples em si mesma e, no entanto, quando encarada em suas relações percebe-se que possui uma ampla variedade de elementos" (PEIRCE, 2005, p. 14). A primeiridade peirciana se constitui numa lógica da percepção das qualidades do objeto, baseada nas sensações. E sobre o método ideogrâmico escreve Géfin: "*The principle is the juxtaposition of particular objects or their linguistic counterparts, and this juxtaposition establishes a mental energy field which generates a vision of unseen relations – of qualities, concepts, ideas*" (1982, p. 31).

Por sua vez, Lévi-Strauss, vai dizer que sua "ciência do concreto" é "*una ciencia a la que preferimos llamar 'primera' más que primitiva*" em que a intuição, regida por "*una lógica de la sensación*", desempenha papel fundamental (1984, p. 35).

"*Es la (ciência) que comúnmente se designa con el término de bricolage*", define L-S. E o que é o trabalho do *bricoleur*, se não uma espécie de procedimento ideogrâmico de composição? O *bricoleur* faz uso de elementos prévios e os ajunta ou justapõe:

su universo instrumental está cerrado y la regla de su juego es siempre la de arreglárselas con 'lo que uno tenga', es decir un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y de materiales, heteróclitos además, porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento, ni, por lo demás, con ningún proyecto particular, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones que se le han ofrecido de renovar o de enriquecer sus existencias, o de conservarlas con los residuos de construcciones y de destrucciones anteriores [...]. Cada elemento representa un conjunto de relaciones, a la vez, concretas y virtuales...(LÉVI-STRAUSS, 1984, p. 37)

Como no mito. Lévi-Strauss chama a atenção para o caráter mitopoético do *bricolage*:

De tal manera, se comprende que el pensamiento mítico, aunque esté envasado en las imágenes, pueda ser generalizador, y por tanto científico: también él opera a fuerza de analogía y paralelos, aun si, como en el caso del bricolage, sus creaciones se reducen siempre a un ordenamiento nuevo de elementos cuya naturaleza no se ve modificada según que figuren en el conjunto instrumental o en la disposición final... (1984, p. 41)

E quando ainda Lévi-Strauss afirma, sobre a poesia do *bricolage*, que ela “fala” não só com as coisas, mas também por meio delas, mostrando o *bricoleur*, por intermédio das escolhas que efetua entre possíveis limitados, seu caráter e vida, pondo sempre algo de si mesmo, como um autor... Estamos de fato frente à concepção de *Função Emotiva* da linguagem, como formulada por Jakobson. Esta que é um dos corolários da linguagem poética.

L-S reconhece que a arte está a meio caminho entre o conhecimento científico e o conhecimento mítico ou mágico. Com meios artesanais o *bricoleur* confecciona objetos materiais que são, ao mesmo tempo, objetos de conhecimento.

Os yãmîys maxakali são tais objetos, na medida em que podem ser compreendidos, simultaneamente, como sistemas de relações abstratas e objetos de contemplação estética (LÉVI-STRAUSS, 1984, p. 48).

O ideograma é a expressão não só da arte, mas também do pensamento científico indígena, entendido este, de acordo com Lévi-Strauss, no *Pensamento Selvagem*, como a expressão de uma ciência do concreto. Ou seja, o ato de justapor elementos para, a partir de sua correlação, derivar o conhecimento. O método ideogrâmico, que o próprio Pound aventara como uma forma de colocar elementos lado a lado para comparação e síntese, é, no caso indígena, expressão de todo tipo de construção do conhecimento, seja artístico ou científico. O que faz com que, mais do nunca, a indistinção apontada por Peirce entre ciência e arte, seja verdadeira.

O yãmîy, além de literatura, canto, teatro, dança, música, ou seja, arte em todas as suas modalidades, é também ciência. Como tradicionalmente nas sociedades indígenas não se separaram as formas de apreensão do mundo como costumamos fazer em nossa sociedade, podemos reconhecer no yãmîy não só uma forma de entretenimento, ou uma maneira de se relacionar no âmbito da espiritualidade, ou um processo de estruturação social, mas também uma ciência do mundo. A maneira que os Maxakali apreendem o mundo, o estudam e produzem seu conhecimento.

De fato o yãmîy funciona como uma forma ou atitude perante as coisas do mundo. É uma aproximação e reconhecimento do objeto que busca uma espécie de descrição do que vê. Funciona assim como um método de apreensão da realidade circundante, um método de coleta de dados.

Tugny por exemplo reconhece que os yãmîys, “todos eles encerrando textos que demonstram um imenso conhecimento da fauna e flora” (2005, p. 02), “denotam uma acuidade muito grande na observação geográfica e dos animais. Descrevem pormenorizadamente as partes e cores dos corpos, formas e movimentos de vôo dos pássaros, localidades onde circulam

os animais, etc. São verdadeiros tratados de ecologia, meio-ambiente e biodiversidade” (p. 03). Por fim: “Os conhecimentos perenizados nas letras das músicas comprovam o forte elo dos Maxakali com os animais e, sobretudo, a vitalidade da sua atividade simbólica. As músicas preservam o conhecimento de espécies que seu território não possui mais” (p. 03).

N’O *Pensamento Selvagem*, Lévi-Strauss (1984, p. 16) cita exemplos da organização do conhecimento por povos “primitivos”.

Quando Geertz diz do pensamento selvagem que “*as sociedades humanas, lo mismo que los seres humanos individuales, nunca crean partiendo de un todo sino que meramente eligen ciertas combinaciones de un repertorio de ideas que les eran anteriormente accesibles*” (GEERTZ, 1992, p. 292), podemos pensar que se trata da mesma lógica do método ideogrâmico.

Concluimos, portanto, que o ideograma é a expressão por excelência do pensamento selvagem, sendo este, como nos mostra Lévi-Strauss, expressão não só dos indígenas, mas também nossa, configurando, ao lado do pensamento científico, uma das formas do pensamento humano.

7. Conclusão

Este trabalho pretendeu lançar as bases para uma comparação entre os conceitos de Ideograma e Pensamento Selvagem, reconhecendo alguns pontos em comum em suas formulações.

Tanto o pensamento poético ideogrâmico segundo Pound, quanto a lógica concreta do pensamento selvagem como formulado por Lévi-Strauss, colocam a concretude do signo, seu significante, em primeiro plano, privilegiando-o. Em ambos os casos trata-se de perceber através de uma “lógica das relações” (Peirce). Trata-se da mesma lógica de relações entre coisas concretas que, segundo L-S, para com a qual pensamento ocidental é negligente, em prol de puras abstrações; o que não se dá no pensamento oriental, representado pela lógica do ideograma.

Trata-se em ambos os casos de uma lógica combinatória, criadora de analogias e paralelismos. Haroldo de Campos diz que

a verdade é que a propensão do chinês [...] para as construções paratáticas e para os esquemas paradigmático-paralelísticos, inspirados numa ‘lógica da correlação’, parece coincidir com a tendência da própria linguagem poética ocidental a romper com a lógica tradicional, para reger-se por uma lógica outra, a ‘lógica da imaginação’ de Eliot (o poeta do ‘correlativo objetivo’), a ‘lógica concreta’ da *pensée sauvage* de Lévi-Strauss, a lógica da analogia ou ‘analógica’ (que tem sido estudada por D. Pignatari, na conjunção de Valéry e Peirce) (CAMPOS, 1994, p. 77).

Geertz ao tratar do pensamento selvagem explicita a aproximação pelo viés do paralelismo: “En el totemismo se postula (de manera enteramente inconsciente) un paralelo lógico entre dos series, una natural y una cultural” (“*Salvoaje cerebral*”, p. 293).

Abstract

This article is about a traditional oral poetic genre of Maxakali indigenous people from Minas Gerais. It presents the “transcrição”, as established by Haroldo de Campos, as a purpose of translation for the indigenous songpoems from Maxakali language to the Portuguese language. It suggests that those songpoems, or yãmîy, as they are called in maxakali language, have an ideogramic method of composition, in relation to the Ezra Pound’s ideogramic theory. It compares the yãmîy to another traditional oral genre: the African oriki, studied and translated by Antônio Risério in Brazil. At last does an intersection between Theory of Literature and Anthropology, specifically on the Lévi-Strauss concept of *pensée sauvage*, in order to recognize the scientific character of this kind of text.

Keywords: Ideogram. *Pensée sauvage*. Maxakali. Literature.

Referências

ALMEIDA, Maria Inês. Os índios, seus livros, sua literatura. In: SECRETARIA DE ESTADO DA EDUCAÇÃO DE MINAS GERAIS. *Escola indígena: índios de Minas Gerais recriam a sua educação*. Belo Horizonte, 2000. p. 45-65. (Coleção Lições de Minas, v. 6)

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

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

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, Belo Horizonte, p. 120-123, abr. 1998.

- _____. *Kax âmiy: desenhar o som: prefácio*. In: MAXAKALI. *Yãmîy xop xohi yõg tappet: livro de cantos rituais maxakali*. [S.l.]: SEE-MG: Baí, 2002. p. 4-5.
- _____. *Mini-dicionário Maxakali-Português-Português-Maxakali*. [200-]. Mimeo.
- _____. *Yãmîy Maxakali: um gênero nativo de poesia brasileira*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA: "Lugares dos Discursos", 10., 2006, [S.l.]. *Anais...* [S.l.: s.n.], 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1970.
- _____. (Org.). *Ideograma: lógica poesia linguagem*. 3. ed. São Paulo: Ed. da USP, 1994.
- CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GEERTZ, Clifford. *El salvaje cerebral: sobre la obra de Claude Lévi-Strauss*. In: _____. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- GÉFIN, Laszlo K. *Ideogram: history of a poetic method*. Austin: University of Texas Press, 1982.
- LÉVI-STRAUSS, C. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- _____. *Eficácia Simbólica*. In: *Antropologia Estrutural*.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PEREIRA, Deuscreide Gonçalves. *Alguns aspectos gramaticais da língua maxakali*. 1992. Dissertação (Mestrado em Linguística)-Departamento de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1992.
- PIGNATARI, Décio. *Letras, artes, mídia*. São Paulo: Globo, 1995.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.
- RISÉRIO, Antônio. *Oriki Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- 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. 16 mar. 2005. Mimeo.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Equívocos da identidade*. Transcrição de palestra apresentada à Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, em 2005.

Livros maxakalis

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

Ûxuxet ax, hãm xeka ãgtus/Geografia da nossa aldeia. Belo Horizonte: SEE/MG; Brasília, DF: 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, DF: FUNAI, 2004.

Penãhã – livro de Pradinho e Água Boa. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2005.