

## Ideograma e pensamento selvagem – a arte e a ciência do Yãmîy Maxakali, um gênero de poesia indígena

Doutorando. Charles Bicalho<sup>1</sup> (UFMG)

**RESUMO:** *O yãmîy é um gênero da literatura Maxakali, povo que vive no Vale do Mucuri em Minas Gerais. São cantos-poemas recitados em rituais. Estrutura-se segundo uma lógica paratática, muito mais que hipotática, o que o aproxima de gêneros tidos como ideográficos. Faz-se uma comparação com o gênero de poesia africana oriki, estudado e transcrito no Brasil por Antônio Risério. Esse tipo de texto, fazendo uso de processos como a montagem e colagem, é rico na construção de imagens. O yãmîy maxakali seria um tipo de iconotexto, re-apresentando os entes totêmicos do universo indígena, suas características, hábitos, em suma, todo tipo de conhecimento relacionado ao ambiente indígena.*

**Palavras-chave:** Literatura indígena, Maxakali, poesia, ideograma, pensamento selvagem

### 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 teoria literária foram esboçadas, porém pouco se desenvolveram.

Este trabalho se propõe, portanto, 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 ideográfico 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.

### 1. 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 às reservas que hoje se conhecem. Há as aldeias de Pradinho e Água Boa; a primeira no município de Bertópolis, a segunda, no de Santa Helena de Minas. E também a Aldeia Verde, no município de Ladainha.

Yãmîy quer dizer “canto” em Maxakali. E também “espírito”. 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). Ver BICALHO, 2006.

## **2. 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.

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, objetivava-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. (ALMEIDA, 2000, p. 48).

## **3. Transcribando yãmîys**

Como professor do PIEI-MG, participo da elaboração do material didático das escolas maxakalis. Como esse material costuma ser bilíngüe, 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, certo ritmo. Tentam-se também criar imagens que

se compatibilizem com a profusão metafórica natural da língua indígena. Outros elementos que fazem de um texto um texto poético são igualmente visados.

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).

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, lingüista da UFMG que pesquisa a língua maxakali.

*‘ÔNYÂM*  
*‘ônyâm tuthi xux mǎhǎ*  
*‘ônyâm kutet xux mǎhǎ*  
*‘ônyâm ah hām tu yāyhi ah*  
*‘ônyâm mîm mōg yîmu yāy hih*  
*‘ônyâm toktet xux mǎhǎ*  
*‘ônyâm ‘āto kopa mōyōn*  
*‘ônyâm mîm kox kopa mām hu mōyōn*  
*‘ônyâm a hām tu mō ka’ok*  
*‘ônyâm ‘upip ‘uxām xi pip ‘uxām ‘oknāg*  
*‘ônyâm 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 ‘*āto* 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. O oitavo verso tenta se comparar, pela aliteração dos *ss*, em “vai suave sobre o solo”, ao original, também com aliteração, só que em *m*. O verso seguinte mantém a repetição *pip* ‘*uxām xi pip*’ ‘*uxām oknāg*’, que literalmente em maxakali quer dizer “tem espinho e tem espinho pequeno” (*oknāg* quer dizer pequeno, diminuto), mas apresenta um verso mais sintético e harmonioso: “com espinho e sem espinho”. Por fim, o último verso traduz o quase anagrama do original, entre *upnok xi xepnak* (*xi* em maxakali é a conjunção *e*), em uma rima assonante interna: “rabo” com “claro”.

Sendo assim, temos a transcrição:

#### O OURIÇO

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

#### 4. 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 ou mais caracteres pré-existent no intuito de criar um novo. Sendo assim, fundem-se duas ou mais idéias ou conceitos básicos num só. Desta união surgem operações mentais de conciliação, comparação, analogia, metáfora, 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 (1996) 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”. 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  
Extraí 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 Cacciatore: “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.

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*” (PIGNATARI, 1995). 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 maxakali, 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 *oríkì* é sobretudo uma espécie de montagem de atributos do objeto que tematiza. Uma construção epíteto-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 *oríkì* 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” (EISENSTEIN, 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 os desenhos, tem-se, através dos versos, praticamente um *storyboard*! Com o livro maxakali em mãos, esta sensação é nítida.

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 ideográfico 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 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 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.

## **5. Ideograma e pensamento selvagem – uma interseção**

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, 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 ideográfico não só na arte mas também na ciência. Quando se colocam coisas lado a lado para se fazer uma comparação e daí tirar-se uma conclusão, está-se realizando o método ideográfico. 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 um inminente valor estético’*” (LÉVI-STRAUSS, 1984, p. 30).

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, s. d., 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, continua Geertz, 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’*” (p. 292).

Trata-se da “ciência do concreto”, como quer Lévi-Strauss em seu *Pensamiento Salvaje* (1984), 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 re combinados 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, 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, 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 ideográfico. 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” (CAMPOS, 1994, p. 45).

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

A clara associação desta “ciência do concreto” a um forte caráter perceptivo e analógico, com a abundante formação de imagens (*imágenes 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” (PEIRCE, 2005, p. 66).

Como sistemas de relações abstratas, os yãmîys maxakalis 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 reapresenta!) 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 de 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” (CAMPOS, 1994, 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*” (GÉFIN, 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 (LÉVI-STRAUSS, 1984, p. 35).

“*Es la (ciência) que comúnmente se designa con el término de bricolage*”, define Lévi-Strauss. 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 junta 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 da *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...* (LÉVI-STRAUSS, 1984, p. 41).

E quando ainda Lévi-Strauss afirma, sobre a poesia do *bricoleur*, 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.

Lévi-Strauss 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 *Pensamiento Salvaje* (1984), 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 que nunca, a indistinção apontada por Peirce entre ciência e arte, seja verdadeira. “O trabalho do poeta ou novelista não é tão profundamente diferente do trabalho do homem de ciência” (PEIRCE, 2005, p. 17).

O *yãmîy*, além de literatura, canto, teatro, dança, música, ou seja, arte em todas as suas modalidades (BICALHO, 2006), é também ciência. Como tradicionalmente nas sociedades indígenas não se separam 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 nível 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 (2005) por exemplo reconhece que os *yãmîys*, “todos eles encerrando textos que demonstram um imenso conhecimento da fauna e flora” (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). E 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). De fato, no *yãmîy* do ouriço temos não só a descrição física do animal, mas também seus hábitos alimentares e outras informações. Tudo artisticamente organizado.

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, p. 292), podemos pensar que se trata da mesma lógica do método ideogrâmico.

Concluimos, portanto, que o ideograma pode ser tido como a expressão artística 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.

## **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 Lévi-Strauss, foi negligenciada pelo pensamento ocidental em prol de puras abstrações, mas não pelo pensamento oriental, e que está representada no ideograma.

Como síntese, podemos evocar mais uma vez as palavras de Haroldo:

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’ (CAMPOS, 1994, p. 77).

## **Referências Bibliográficas**

### **Livros maxakalis:**

- [1] *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.
- [2] *Ûxuxet ax, hãm xeka ãgtus/Geografia da nossa aldeia*. Belo Horizonte: SEE/MG/Brasília: MEC, 2000.
- [3] *Mãxakani yõg hãm yûmûg ax mai yõg tappet/ Cartilha de alfabetização em língua maxakali*. Belo Horizonte: SEE/MG, 2001.
- [4] *Yãmîy xop xohi yõg tappet/Livro de cantos rituais maxakali*. Belo Horizonte: SEE/MG/Brasília: FUNAI, 2004.
- [5] *Penãhã – livro de Pradinho e Água Boa*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG/CGEEI/SECAD/MEC, 2005....

### **Outras referências:**

- [6] 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)
- [7] ALVARES, Myriam Martins. *Yãmîy, os espíritos do canto - a construção da pessoa na sociedade Maxakali*. Dissertação de mestrado apresentada ao Depto. De Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como requisito para a obtenção do título de Mestre em Antropologia. Belo Horizonte, 1986.

- [8] BICALHO, Charles. *Yãmîy Maxakali – um gênero nativo de poesia brasileira*. In: Anais do X Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada “Lugares dos Discursos”, agosto de 2006.
- [9] CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem – Ensaios de Teoria e Crítica Literária*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1970.
- [10] \_\_\_\_\_. (org.) *Ideograma: lógica poesia linguagem*. 3 ed. SP: Ed. da USP, 1994.
- [11] CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e Montagem*. SP: Perspectiva, 1974.
- [12] 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.
- [13] GEERTZ, Clifford. “El salvaje cerebral: sobre la obra de Claude Lévi-Strauss” In: *La Interpretacion de las Culturas*. Gedisa Editorial.
- [14] GÉFIN, Laszlo K. *Ideogram – history of a poetic method*. Austin: U. of Texas P., 1982.
- [15] JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. SP: Cultrix.
- [16] LÉVI-STRAUSS, C. *El Pensamiento Salvaje*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1984.
- [17] PEIRCE, C. S. *Semiótica*. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. SP: Perspectiva, 2005.
- [18] PIGNATARI, Décio. *Letras, artes, mídia*. São Paulo: Globo, 1995.
- [19] POPOVICH, Harold. “*The sun and the moon. A Maxakali text.*” In: Estudos sobre línguas e culturas indígenas. Edição especial Summer Institut of Linguistics, 1971.
- [20] \_\_\_\_\_. “Maxakali supernaturalism.” Comunicação ao Summer Institute of Linguistics, 1976a (mimeo).
- [21] \_\_\_\_\_. “Maxakali myths on cultural distinctions and Maxakali sense of inferiority to the national brasilian culture.” Summer Institute of Linguistics, 1976b (mimeo).
- [22] POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.
- [23] RISÉRIO, Antônio. *Oriki Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- [24] TUGNY, Rosângela Pereira de. *Notas sobre a sociedade Maxakali e suas práticas musicais*. UFMG: projeto Memória Musical Indígena – transcrição e tradução de cantos sagrados Maxakali. (Impressão de computador) 16/03/2005.

---

<sup>1</sup> **Charles BICALHO**, doutorando em Literatura Brasileira  
(UFMG, FALE)  
E-mail: [cbicalho2001@yahoo.com](mailto:cbicalho2001@yahoo.com)