

RAFAEL OTAVIO FARES FERREIRA

Esta é a paisagem que o pensamento permite:
textualidades indígenas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras: Estudos Literários, da
Universidade Federal de Minas Gerais.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura e Expressão da
Alteridade – LEA

Orientadora: Prof^a Maria Inês de Almeida

Belo Horizonte

2008

agradecimentos

especial a Maria Inês de Almeida, amiga e orientadora, antropófaga.

Júnia Fatorelli, companheira.

Miguel Capobianco, meu amigo poeta.

Rafael Maxakali, pela atenção e vontade de levar aos outros a letra maxakali.

O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outros, e como aqui não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou verso – antes, de subdivisões prismáticas da Idéia, o instante de aparecerem e que dura seu concurso, nalguma cenografia espiritual exata, é em sítios variáveis, perto ou longe do fio condutor latente, em razão da verossimilhança, que se impõe o texto.

Stéphane Mallarmé

RESUMO

Este estudo pretende propor leituras para os textos indígenas publicados atualmente no Brasil, refletindo sobre a experiência do livro e o que seria a escrita entre os indígenas, em especial dos livros publicados pelo povo Maxakali, localizado no vale do Mucuri, em Minas Gerais. Para realizar esta proposta, as textualidades indígenas são aproximadas do conceito de *paisagem* desenvolvido pelo texto de Maria Gabriela Llansol, escritora portuguesa contemporânea que radicaliza a poética de Fernando Pessoa. A formulação: “Todo estado de alma é uma paisagem”, de Pessoa, é o ponto de partida para, conjuntamente com Llansol, ler os textos indígenas não como uma simples descrição do espaço, um cenário, com o qual eles convivem, mas como uma coexistência com vivo, não hierárquica e constitutiva do modo de ser e estar dos indígenas no mundo.

RESUMEN

Este estudio pretende proponer lecturas para los textos indígenas publicados actualmente en Brasil, reflexionando sobre la experiencia del libro y lo que sería la escrita entre los indígenas, en especial los libros publicados por el pueblo Maxakali, ubicado en el valle del Mucuri, en la provincia de Minas Gerais. Para realizar esta propuesta, las textualidades indígenas son aproximadas al concepto de *paisaje*, desarrollado al largo de los textos de Maria Gabriela Llansol, escritora portuguesa contemporánea que radicaliza la poética de Fernando Pessoa. La formulación: “*Todo estado de alma es un paisaje*”, de Pessoa, es el punto de partida para, conjuntamente con Llansol, leer los textos indígenas no como una simple descripción del espacio, un escenario, con el cual ellos conviven, sino como una coexistencia con el vivo, no jerárquica, y constitutiva del modo de ser y estar de los indígenas del mundo.

SUMÁRIO

Introdução	7
A paisagem	12
A invenção da paisagem	16
Primeiro: Pessoa	18
Mundos no mundo: A escrita de Maria Gabriela Llansol	20
Quantos devires quantos forem os corpos	28
As escritas da paisagem	33
Derrida e a crítica ao fonologismo	37
Lição de escrita	41
As escritas da paisagem	44
Wayana	45
Kayapó-Xikrin	47
Huni kuin	51
Waiãpi	52
A iconografia como textualidade	55
A experiência do livro maxakali	60
O yãmîy: o rastro maxakali	64
Yãmîy xop xohi yõg tappet : O livro de cantos rituais maxakali	69
Penãhã: O encontro inesperado do diverso: um olhar trocado com o enigma	74
O livro de saúde Maxakali	80
O método de escrever a paisagem	82
A textualidade do <i>Livro de saúde maxakali</i> : a autobiografia	86
Considerações finais	90
Referências	96

Introdução

Desde a minha primeira leitura de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, interessei-me pela existência de textos indígenas. Ainda nesta primeira leitura, distante e próxima, perguntava-me o que a escrita de *Macunaíma* – construção original e estranha – possuiria de uma possível escrita indígena. O que seria uma literatura indígena? O que é mitologia e o que é literatura? Estas questões tiveram ressonância durante meus estudos literários na UFMG, onde pude aprofundá-las ou mesmo desfazê-las.

Assim sendo, durante minha formação em Letras, integrei-me, como pesquisador voluntário de Iniciação Científica, sob a orientação da professora Maria Inês de Almeida, no Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas Literaterras: escrita, leitura, traduções.¹ Nesse período, entrei em contato com o trabalho do Núcleo, que abrange áreas do conhecimento como Literatura, Música, Ciências Humanas, Belas-Artes, e, de alguma maneira, a Medicina. Pude então conhecer uma produção recente e crescente de livros indígenas, inédita na história brasileira, e em andamento, e que funciona, principalmente, como base para o ensino das próprias culturas nas várias escolas indígenas por todo o Brasil, consequência da nova perspectiva de educação diferenciada, prevista na Constituição de 1988.

Participante do Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas,² tive o contato com o rico processo de criação, edição e tradução por que têm passado os estudantes indígenas, no qual suas culturas se traduzem em livros e em outras formas de expressão (no caso me refiro aos outros suportes que também são utilizados: o vídeo, o CD, a *internet*). Este campo educacional se constitui vasto para a experiência editorial, para a teoria da tradução e, sobretudo, para a literatura.³ Além disso, também durante minha formação em Letras, tive a oportunidade de estabelecer meus primeiros encontros com alguns povos indígenas (Maxakali, Krenak, Xacriabá, Pataxó, Ashaninka, Huni Kuin, entre outros) que mantêm relações com a UFMG, nos laboratórios de escrita, edição e tradução do *Literaterras* e nas atividades do Curso de Formação.

¹ Núcleo de pesquisa criado em 2002 que reúne pesquisadores da UFMG e outras instituições, interessados em fomentar a experiência literária em sua pluralidade: o livro, as passagens culturais, a letra e a voz.

² Curso de graduação especial para 140 alunos indígenas de Minas Gerais, iniciado em 2006, na Faculdade de Educação da UFMG, com previsão de término em 2010.

³ Até hoje foram publicados cerca de 30 títulos, de autoria indígena, com a assessoria de membros do Núcleo de pesquisa *Literaterras*.

Neste processo de escrita e confecção de seus livros, os índios se introduzem na vida literária brasileira e alargam um espaço, um território: o da literatura. Não como objeto de escrita de outros, mas com uma escrita própria:

[...] os povos indígenas iniciam uma retomada do diálogo com a Europa. Através da criação e da circulação de novas formas, eles entram no circuito literário, e se envolvem na problemática da escrita e da publicação. Diversos entre si e da chamada Literatura ocidental moderna, os textos indígenas despolarizam, até quase a dissolução, os parâmetros canônicos, deixando a descoberto a teoria literária baseada na tradição escrita. Voltamos a um estágio de pré-história, de ignorância sobre a história: a memória surge do vago.⁴

Mas, como sabemos, é comum que o texto indígena seja visto somente como fonte etnográfica, ou como uma expressão inferior de pensamento e/ou de arte; por isso faltam leituras que valorizem os textos. Como nos diz Antonio Risério no texto “O mito da poesia primitiva”⁵, houve uma corrente do pensamento oitocentista que tratou de uma “construção ideológica (montada numa hábil e poderosa produção teórica de homologias entre a história da natureza e a história da sociedade) que acredita na realidade de uma trajetória unilinear presidindo à evolução da humanidade”.⁶ Assim, há o superior e o inferior, o atrasado e o desenvolvido. É a idéia de inferior e atrasado que desemboca na imagem do “primitivo”. Com isso, as literaturas indígenas, que fogem às leis da lógica ocidental, são, muitas vezes, interpretadas de maneira restrita, ou pouco refletida, por causa da falta de parâmetros de nossa formação literária e da limitação do pensamento acadêmico em geral para ler esses textos de tradições milenares, que, com a escrita, se dão agora a ler.

Hoje, o preconceito do “primitivismo” do pensamento oitocentista não mais se sustenta. Vários foram os cientistas, artistas e filósofos que se debruçaram sobre essas ditas “comunidades primitivas” e produziram conhecimentos revolucionários para a ciência, a arte e a filosofia, transformando a concepção etnocentrista da cultura ocidental: a Antropologia, a Filosofia (o pensamento de Nietzsche, Derrida e Deleuze), o Cubismo, o Dadaísmo, o Surrealismo. No Brasil, não podemos nos esquecer da *contribuição milionária de todos os erros* projetada por Oswald de Andrade. Como constata o filósofo Benedito Nunes: “A fonte da ‘antropofagia literária’ manava, pois, desse território da primitividade, que reclama todos os territórios geográficos-políticos, e com o qual a civilização técnica vinha de encontrar-se.”⁷ Ponto de convergência de

⁴ ALMEIDA. *Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil*, p. 19.

⁵ RISÉRIO. *Textos e tribos: poéticas extra-ocidentais nos trópicos brasileiros*, p. 26.

⁶ RISÉRIO. *Textos e tribos: poéticas extra-ocidentais nos trópicos brasileiros*, p. 4.

⁷ NUNES. *Oswald Canibal*, p. 19.

nossa vanguarda modernista com as vanguardas européias, Oswald via nos signos da primitividade um manancial descoberto, onde assentaram-se várias das contribuições do Modernismo brasileiro.

O que este trabalho pretende é ensaiar uma leitura teórica de alguns textos indígenas,⁸ aproximando destes o pensamento sobre o fazer literário que se realiza na escrita poética de Maria Gabriela Llansol.⁹ Em especial, no que tange ao conceito de *paisagem*. Para isso, além dessa aproximação, no decorrer da pesquisa, se fez necessária a discussão do conceito de escrita, pois, ao me aprofundar no que seria a escrita indígena, outras formas de escritas, que não a alfabética, vieram à tona. E minha hipótese é que essas outras escritas também podem ser aproximadas do conceito de *paisagem* de Maria Gabriela Llansol.

No primeiro capítulo, procuro delinear o conceito de *paisagem* com o qual vou trabalhar, fazendo um pequeno histórico do surgimento deste conceito para a cultura ocidental, diferenciando o que vigora no senso comum do formulado por Maria Gabriela Llansol, em sua *estética orgânica*.¹⁰

Para explicitar o conceito de *paisagem* de Maria Gabriela Llansol, demonstro como seu texto radicaliza aspectos encontrados na poesia de Fernando Pessoa. Percorro, então, algumas noções importantes em seu texto como *autobiografia*, *textualidade*, *figura* e *cena fulgor*, procurando relacioná-las com textos de escritores indígenas, assim como pensamentos relevantes de indígenas, como o de Issac Ashaninka, e não-indígenas contemporâneos, como o do antropólogo Viveiros de Castro, que nos esclarecem sobre o universo indígena.

No segundo capítulo, utilizando idéias do filósofo Jacques Derrida, pergunto-me o que é a escrita para os indígenas, para então concluir que os indígenas já possuíam outras maneiras de escrita, antes do conhecimento da escrita alfabética. Baseado na reflexão que Derrida faz, a partir da leitura dos escritos de Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos* e de seus pensamentos sobre escrita e poder no processo de apreensão da escrita pelos Nhambiquara, procuro discutir as relações entre essas outras escritas e a escrita alfabética. Concordando com a sugestão de Derrida de que a escrita alfabética

⁸ Textos escritos e publicados coletivamente pelos índios no âmbito do *Literaterras* (UFMG).

⁹ Escritora portuguesa contemporânea que possui 25 livros publicados. Sua obra tem sido estudada pelo GELL (Grupo de Estudos Llansolianos) da Universidade Nova de Lisboa, com o qual o Núcleo *Literaterras* mantém pesquisa conjunta, e um programa de encontros, desde 2001.

¹⁰ Conceito explicado por João Barrento no caderno llansoliano *A Chave de Ler*: “Atravessar as várias estéticas do mundo, fazendo apenas atenção para não tropeçar em certezas (realismo/positivismo), escolhos (hidrofilia) e quimeras (estéticas maravilhantes).”

não foi apreendida num “salto”, mas tomada de “empréstimo” dos “brancos”, entendo que há um processo de *sobreimpressão* na apreensão da escrita alfabética em relação às outras escritas que os índios já praticavam – noção desenvolvida antes por Maria Gabriela Llansol.

Ainda neste capítulo, demonstro que as formas de escrita utilizadas pelos indígenas, incluindo a alfabética, estão escrevendo a *paisagem* no sentido proposto por Maria Gabriela Llansol e que, portanto, não servem somente ao poder, sinônimo de posse de território, mas à própria *paisagem*.

E, por fim, no terceiro capítulo, observo a escrita da *paisagem*, concretamente, na experiência de produção de livros pelos Maxakali. O livro como suporte das várias escritas, se insere de forma visceral na vida deste povo, e proporciona ao Maxakali, que se encontra hoje territorializado, sem caça e pesca, sem a floresta, como consequência do contato com os “brancos”, o convívio com a *paisagem* e a constante tradução de sua vida espiritual.

A paisagem

Entendo que este trabalho fala de uma experiência radical. Isto eu só descobri ao ouvir o poeta Ferreira Gullar numa palestra proferida no dia vinte três de outubro de dois mil e sete no MAO – Museu de Artes e Ofícios – durante o lançamento do livro *Neoconcreto*. Mesmo sabendo que sua poética não se aproxima muito do tema que estou pesquisando ou, mais precisamente, vivenciando, esperei que suas palavras pudessem iluminar meu caminho. E iluminaram.

Em determinado momento de sua exposição, Gullar explicava sua experiência com a linguagem e como ele se debateu ao se deparar com novas estéticas e se sentiu, então, sem chão para continuar a escrever. Considerado até então, por ele mesmo, parnasiano, ele afirmou ter redescoberto o mundo neste choque com as novas estéticas. E proferiu a seguinte frase: “o poeta parnasiano vê o mundo parnasianamente, ou seja, dependendo da linguagem a que você se associa, o mundo passa a ser outro, conseqüentemente”.

Naquele momento, houve um estalo, uma chama de clareza do que tem sido para mim a experiência de escrever esta dissertação. É fundamental dizer que me considero antes poeta que pesquisador, ou melhor, eu diria que fazer pesquisa é fazer poesia; estas práticas, para mim, andam lado a lado, entremeadas pelas mais variadas teorias de que tive conhecimento na universidade. Por isso, não incorporei minha experiência com os textos indígenas, e principalmente os Maxakali, como conteúdos, mas me senti arrebatado pela experiência/linguagem do ser indígena.

O fato é que, ao lidar com os textos indígenas, fui aos poucos entrando em outros mundos. A diferença do viver e pensar indígena, em especial dos Maxakali, com os quais convivi mais afetivamente, junto com a leitura e experimentação de textos como o de Maria Gabriela Llansol, Fernando Pessoa, Baruch Spinoza, Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze, Viveiros de Castro, entre outros, introduziram-me em uma nova maneira de ver o mundo, no sentido que nos falava Gullar. Talvez, de forma mais radical ainda, fui levado a outros mundos, ao mundo.

Neste mundo a que fui levado, ver um morcego (chamado *xunim* pelos Maxakali) não é simplesmente ver um animal estranho. É a visão de um parente, de um ser que para eles é importantíssimo, uma divindade que possui espírito e corpo. O morcego conta e canta histórias aos Maxakali e, no ritual em sua homenagem, é até

capaz de curar. Ele fala! Lembro-me ainda hoje da estranheza quando, pela primeira vez, Rafael Maxakali¹¹ me falou deste fato.

Com a leitura dos textos de Maria Gabriela Llansol vivi a *estética orgânica*. Estética na qual a escritora fulgoriza em palavras o que é *vivo*, ou seja, os corpos que estão afetando e impressionando na coexistência, mesmo que estes corpos não sejam reais. Maria Gabriela Llansol distingue os *reais não-existentes*, presentes na estética realista, na narratividade verossimilhante, dos *existentes não-reais*, componentes da Estética Orgânica, da textualidade, pautada no êxtase da existência. “O que se chama ficção não é mais do que a abordagem do real-não-existente_____o que é pelo dispositivo técnico do cenário, da hipótese documentada, ou outra”.¹² A escritora escreve a *paisagem* como o que advém do corpo de afetos, e não como o dispositivo técnico do cenário.

Nesta estética, a escritora distingue seu próprio procedimento literário de outras três estéticas: a *Realista* (verosimilhança, positivista), a *Heróica* (nacional-economicista, dominação) e a *Projectiva* (idealista, vê o fantástico no mundo). Isto contribuiu para meu entendimento e a minha mudança de percepção em relação ao modo de vida e aos textos dos índios e, simultaneamente, aos próprios textos de Llansol. Assim, tornei-me um *legente*¹³ e entrei no mundo de Jade, o cão, figura importante na obra de Llansol, onde ele mesmo nos diz: “entraste no reino onde sou cão”.¹⁴

Portanto, operava em mim uma mudança radical, que fazia com que eu, cada vez mais, sentisse desejo de mostrar essa estética a outras pessoas, com o intuito de que outros pudessem ver o que vi e compartilhassem comigo esta poética, este novo mundo.

¹¹ Aluno do Curso de Formação Intercultural para Educadores Indígenas da UFMG, com o qual pude conviver durante os 2 anos e meio desta pesquisa.

¹² LLANSOL. *Lisboaleipzig, o encontro inesperado do diverso*, p. 119.

¹³ Nome que a escrita de Maria Gabriela Llansol dá aos “<textuantes> que intervêm numa partilha, leitores que, com as figuras, constroem o Texto e são construídos por ele, ou pelo menos leitores preparados para ir ao encontro da carga de novo e do potencial de espanto que o mundo ainda contém”. (BARRENTO. *A Chave de Ler*, p. 6).

¹⁴ LLANSOL. *Amar um cão*, [sem paginação].

Qualquer vida é muita dentro da floresta

Se a gente olha de cima, parece tudo parado.
Mas por dentro é diferente.
A floresta está em movimento.
Há uma vida dentro dela que se transforma
Sem parar.
Vem o vento.
Vem a chuva.
Caem as folhas.
E nascem novas folhas.
E os frutos são alimento.
Os pássaros deixam cair as sementes.
Das sementes nascem novas árvores.
E vem a noite.
Vem a lua.
E vêm as sombras
Que multiplicam as árvores.
As luzes dos vagalumes
São as estrelas na terra.
E com o sol vem o dia.
Esquenta a mata.
Ilumina as folhas.
Tudo tem cor e movimento.¹⁵

Antes desta vivência, era comum que eu lesse os textos dos índios destacando apenas aspectos das matas e das florestas, ou seja, em meu olhar, de algum modo, os textos indígenas estavam sempre ligados ao espaço ao qual eles vivem. No sentido comum, esta paisagem significaria o cenário destes povos, cenário que é recorrentemente destacado, pois é sempre observado como um lugar preservado, com uma biodiversidade de fauna e flora, e com paisagens muito belas e exóticas.

No decorrer dos últimos anos, convivendo com a textualidade indígena e llansoliana, esta minha concepção transformou-se. Hoje, eu diria que não se trata mais de pensar o convívio com a natureza, algo parecido com o que chamaríamos de uma convivência sustentável ou uma admiração, um cuidado com os belos lugares, as paisagens. Trata-se, sim, de algo constituinte e fundamental, e que não condiz com conceitos como o de natureza, de paisagem no sentido corrente ou mesmo de arte. A primeira das descobertas que surpreende é que eles, os índios com os quais tenho contato, não têm palavras ou noções que totalizam natureza, arte e paisagem, assim como nos afirma Regis Debray sobre outras culturas:

Em inúmeras culturas não há palavra para dizer *paisagem* (durante muito tempo nossos antepassados atravessavam *pays* e não *paisagens*). Em inúmeras culturas também não há palavra para dizer “arte”. Curiosamente, são as mesmas. Para nos

¹⁵ TICUNA. *O livro das árvores*, p. 48.

limitar à nossa área de civilização: o helenismo, o universo bizantino, a latinidade medieval.¹⁶

Eu acrescentaria, portanto, as civilizações indígenas. Não se encontra o conceito de paisagem no mundo indígena. Não havendo o conceito, não há palavra que o nomeie. E o que significaria esta ausência em termos culturais específicos?

Mas, se a paisagem não estiver lá, “onde estariam, pois, sem ela, nossos aprendizados das proporções do mundo e o de nossos próprios limites, pequenez e grandeza, a compreensão das coisas e a de nossos sentimentos?”¹⁷

A invenção da paisagem

Paisagem, de acordo com o dicionário Aurélio Buarque de Holanda, significa “espaço de terreno que se abrange num lance de vista. Pintura, gravura ou desenho que representa uma paisagem”. Mas, neste trabalho, paisagem seria um conceito iniciado por Fernando Pessoa e elaborado por Maria Gabriela Llansol.

Parece inegável que, na história da arte e do conhecimento no Ocidente, a paisagem só foi possível com a ilusão da perspectiva. Segundo Anne Cauquelin, com a formação do *logos* e o princípio da unidade na Grécia, não há espaço para a fragmentação do pensamento e do próprio olhar para que se veja a paisagem; o espaço é antes de tudo um cenário, algo secundário ao que se tem para narrar, discursar:

A imagem não está voltada para manifestações territoriais singulares, mas para o acontecimento que solicita sua presença. E assim como o lugar (*topos*) é, segunda a definição aristotélica, o invólucro dos corpos que limita, a pretensa “paisagem” (lugarzinho: *topion*) nada é sem os corpos em ação que a ocupam. A narrativa é primeira e sua localização é um efeito de leitura.¹⁸

Cauquelin nos diz ainda que, neste sentido, é a “razão que vê, e não o olho”. A razão é que dita o que pode e o que não pode, o que é, e o que não é. Com a cultura renascentista, com o desenvolvimento da pintura e com a invenção da perspectiva, é que esta razão é identificada, de certa maneira, com o sensível. A imagem ganha um estatuto onde ela é a prioridade. Passa-se então “a mostrar o que se vê”. E o que se vê e as técnicas pictóricas são o que ditarão as noções de espaço, de proporção e do próprio pensamento e não mais somente o contrário. Assinala a autora:

Esse “mostrar o que se vê” faz nascer a paisagem, a separação do simples ambiente lógico – essa torre para significar o poder, essa árvore para significar o campo, esse rochedo escavado para abrigar o eremita. A *istoria* e suas razões discursivas passam

¹⁶ DEBRAY *apud* WEISSMAN. *Vida e morte da imagem*, p. 45.

¹⁷ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, p. 28.

¹⁸ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, p. 49.

para o segundo plano: e, veja, falamos de “planos”, de proximidades e de longes, de distância e de pontos de vista, ou seja, de perspectiva.¹⁹

Esta mudança, a criação da perspectiva, é que possibilitará a visão da paisagem como uma imagem com seu significado, que é ela própria seu sentido, sem que haja necessidade de uma narrativa superposta. Em seu livro *A invenção da paisagem*, Anne Cauquelin nos demonstra, a partir do quadro *A tempestade*, de Giorgione, como a representação do humano perde espaço e significado no quadro, para que tenhamos, então, a própria tempestade, a paisagem, como centro das atenções do quadro. Obra que a autora toma como exemplo para pensar:

A pintura necessita ou não de um tema? Uma narrativa que estenda sua tela de fundo, que faça o enredo, para ligar os diferentes signos pictóricos, serve de elo (de ponto de encadeamento) à tela pintada? O indecifrável enigma do tema da tempestade fornece aos defensores da ausência do tema, de uma rejeição da narrativa, um exemplo incontornável: *A tempestade* é precisamente um quadro, é precisamente pintura, e não tem tema explícito, e nem mesmo oculto. [...] Até Giorgione, não se tomava isoladamente o fundo em forma de paisagem das telas.²⁰



FIGURA 1 – *A tempestade*, de Giorgione

¹⁹ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, p. 81-82.

²⁰ CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, p. 88.

Para pensarmos a criação do conceito de paisagem no Ocidente podemos recorrer a várias teorias. A maioria sugere seu aparecimento a partir do século XVI, ressaltando sua gênese na pintura, representando o espaço que é percebido pelo ponto de vista. Uma das versões da origem do conceito é atribuída ao poeta Jean Molinet, que, em 1493, o experimentou, nomeando um quadro que representa uma região. Já em 1549, no dicionário de Robert Estienne, o termo designava “pintura sobre tela” e, dois séculos mais tarde, na *Encyclopédie*, o termo *paysage* designa ainda exclusivamente “esse gênero de pintura que representa os campos e os objetos que aí se encontram”.²¹

Aqui, é importante ressaltar que a paisagem é uma construção técnica de um pensamento, de uma época. E que o conceito não se desvincula totalmente da razão pré-renascentista, mas ganha um pouco mais de sentido empírico: a impressão do sensível passa a ter mais valor. Estamos diante de uma revolução da compreensão. Como nos coloca Cauquelin:

A imagem, ao mesmo tempo, me desafia e me cumula, dá e retira uma realidade [...]. Faz esse frágil saber vacilar. Visão, caminho do conhecimento além do conhecimento, o olho é a janela pela qual compreendo as coisas. Trata-se da vigília da razão e do sono dos sentidos? Ou o contrário: o olho, obscuridade pela qual me vem a dúvida, vela pela alma adormecida?²²

Primeiro: Pessoa

É com Fernando Pessoa que, na poesia, se inicia uma nova maneira de se pensar e escrever a paisagem e que tem nos sentidos a porta para impressionar e arrebatá-lo pela sensação, já que este é o fundamento do movimento *sensacionista*. Escreve Pessoa:

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

²¹ WEISSMAN. *Espaços vagamente delimitados*, p.7. [dissertação inédita].

²² CAUQUELIN. *A invenção da paisagem*, p. 85.

nosso estado de alma – é de todos os tempo dizer-se, sobretudo em verso, coisas como que “na ausência da amada o sol não brilha”, e outras coisas assim.²³

“Todo estado de alma é uma paisagem”: elaboração de Fernando Pessoa em sua poética, que tem no exterior a fonte para as sensações, e posteriormente, pela consciência, elas passam a ser a matéria do objeto artístico. Pessoa, ao invés de abordar a paisagem como “esse gênero de pintura que representa os campos e os objetos que aí se encontram”, nos diz que ela é “tudo que forma o mundo exterior num determinado momento da nossa percepção”, instaurando poeticamente uma ruptura da distinção entre eu e a paisagem. Não se trata somente de uma paisagem do visível, como afirma Milton Santos: “Tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons, etc”.²⁴

Embebido pela paisagem e pelas sensações, o poeta propõe que se estabeleçam intersecções entre a paisagem que nos habita e o mundo exterior. Pessoa escreve a paisagem enquanto sensação, estados de sua alma. O mais conhecido destes poemas é *Chuva Oblíqua*, em que o próprio título já sugere esta interseção:

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

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

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

Não sei quem me sonho...
Súbito toda a água do mar do porto é transparente
e vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada,
Esta paisagem toda, renque de árvore, estrada a arder em aquele porto,
E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa
Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem
E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,
E passa para o outro lado da minha alma...²⁵

Pessoa abre um caminho. Depois de experienciar seus textos, principalmente os contidos nos livros o *Cancioneiro* e o *Livro do Desassossego*, passei a abrir a cortina e

²³ PESSOA. *Cancioneiro*, p. 61.

²⁴ SANTOS *apud* MELLO. *O Lugar-Sertão*, p. 60.

²⁵ PESSOA. *Seleção Poética*, p. 81.

ver além da janela. Importava se era dia, se era noite, se iria chover. Ao fazer este movimento, eu levava em conta se o que eu sentia estava em consonância com o sol que eu via. Um trovão não era somente um fenômeno na natureza: Zeus estava presente a cada estrondo, ou eu poderia estar produzindo tamanho estrondo com meus humores? Talvez tudo isto já fosse do nosso conhecimento, mas Pessoa trouxe para o texto. Textos como o de meu amigo Boris Markov deixaram de ser mudos: “Os céus conspiram comigo. Choram por mim minha tristeza. Pude dormir tranqüilo”.²⁶

Mundos no mundo: A escrita de Maria Gabriela Llansol

A paisagem que aqui se pretende delinear, para a leitura dos textos indígenas, está intimamente relacionada com o que elaborou a escritora Maria Gabriela Llansol. Com uma escrita que toma Fernando Pessoa como uma *figura* (noção explicitada a seguir), Llansol radicaliza e leva adiante o projeto do poeta, incluindo-o em sua própria linhagem.²⁷

Desarticulando a língua, o poder, as noções de tempo, narrativa, vida e morte, o texto de Maria Gabriela Llansol substitui as totalidades (sociedade, História) pela *estética orgânica*, pautada na *autobiografia*: “[...] escrita como a língua a abrir-se aos múltiplos reais, amplificando-os. É pôr em linguagem (grafia) própria (auto-) todo o vivo (-bio). É apanhar a dobra dos mundos (uma janela que dá para o que não se vê, e esta aí) no ‘ressalto de uma frase’”.²⁸ Llansol acrescenta uma percepção aguda do movimento de Pessoa, pois ela formula algo que, para Pessoa, era uma prática: colocar em grafia o *vivo*, ou, quem sabe, perceber a grafia do vivo.

Associando as duas poéticas, o que ambos nos dão a pensar é que a experiência nos proporciona a impressão, ou o que Pessoa chama de sensação, e que estas impressões e sensações são grafias, impressões, e estas geram outras impressões e sensações, num ciclo infinito. Como diz Pessoa em seu manifesto sensacionista: “1- Todo o objecto é uma sensação nossa; 2 -Toda a arte é a conversão duma sensação em objecto; 3 - Portanto, toda a arte é a conversão duma sensação numa outra sensação.”²⁹

Mas o que Llansol constata, e que neste sentido consideramos um avanço em relação à poética de Pessoa, é que existem variadas grafias/linguagens e que cada uma

²⁶ BRACCINI. *Cache-cour*, p. 10. [inédito].

²⁷ Termo que designa todas as *figuras* que coabitam o texto, independente de suas épocas históricas.

²⁸ BARRENTO. *A chave de ler*, p. 12.

²⁹ PESSOA. *Princípios do sensacionismo*. Disponível em <<http://faroldasletras.no.sapo.pt/sensacionismo.htm>>. Acesso em: fevereiro de 2008.

tem sua forma própria de escrever o *vivo*. E a consequência disto são novos pontos de vista, novas experiências. E como nos falava Gullar, outros mundos passam a ser visíveis.

Para esse encontro com novas visões do *vivo*, que a escritora nos propõe, há uma técnica, um modo capaz de abrir caminhos a outros, uma escrita que tem seu modo particular de se constituir, que a própria Llansol define:

À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal, como me sentia na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais. Sentia-me infantil em dar vida às personagens da escrita realista porque isso significava que lhes devia igualmente dar a morte. Como acontece. O texto iria fatalmente para o experimentalismo inefável e/ ou hermético. Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente ‘*nós construtivos*’ do texto a que chamo *figura* e que, na realidade, não são necessariamente pessoas mas *módulos, contornos, delineamentos*. Uma pessoa que historicamente existiu pode ser uma figura, ao mesmo título que uma frase (‘este é o jardim que o pensamento permite’), um animal ou uma quimera. O que mais tarde chamarei de *cenar fulgor*.³⁰

Partindo desta noção de *figura* e, simultaneamente, da de *cenar fulgor*, o texto de Llansol cria uma gama de outras concepções, formas múltiplas de desdobramento e ampliação do texto pelas relações que este estabelece com as *figuras* que possibilitam chaves de leitura, maneiras de ler. Não sendo necessariamente humano, este dispositivo, estes “*nós construtivos*”, as *figuras*, se realiza “*não na temporalidade da história, mas na temporalidade dos afetos*”.³¹ Nesta via dos afetos, a escritora abre uma maneira de relacionar a escrita com as suas vivências, que fulgoriza Jade, seu cão, ou mesmo Prunus Triloba, árvore de seu quintal, tornando-os partes do texto juntamente com Fernando Pessoa (Aossê, na obra *llansoliana*), Spinoza, Nietzsche, entre outros, sem qualquer hierarquia ou soberania dos humanos. Como afirma Llansol: “O que existe em *Lisboaleipizig*, como aliás, há muito acontece em meus textos, é uma forma de comunicação fulgurante e generalizada entre todos os intervenientes ou figuras, sem nenhum privilégio dos humanos”.³²

Seguindo a mesma linha, a do texto de *cenar fulgor*, que se dão por relações do afeto, leiamos os Ticuna, no *Livro das Árvores*:

³⁰ LLANSOL *apud* CASTELLO BRANCO. *Os absolutamente sós*, p. 121.

³¹ LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p.165. (entrevista).

³² LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p.141.

O buriti é uma palmeira grande, das mais bonitas,
Vários buritis formam o buritizal.
O dono do buritizal é o *Würürü*.
As frutas do buritizal dão em cacho.
Quando amadurecem, ficam escuras e começam a cair.
As pessoas, então, podem tirar as frutas para comer.
Podem preparar o vinho.
E podem vender as frutas na cidade.
As frutas também alimentam os animais.
Com as folhas novas do buriti, os dançarinos da festa se enfeitam.
Com as outras folhas, os homens constroem o cercado do *to'cü*.
Com os braços do buriti, constroem o *turi*.
Com os buriti, as mulheres tecem a esteira da moça-nova.
A máscara *Mawü* carrega talinhos das folhas do buriti
As crianças fazem brinquedos com o buriti
As mulheres representam nos pacarás o desenho da casca do buriti.
O buriti serve para dar nome a uma nação.
Depois de muito tempo, o buriti cai.
No tronco caído cresce o muxiuá.
O muxiuá alimenta as pessoas e os animais.

Esse exemplo dos buriti é para mostrar
Que as árvores têm muitos significados para nós.
Fazem parte da nossa vida, da nossa cultura.
As pessoas estranhas, que vêm de fora,
não entendem esses significados.
Entram na mata e destroem tudo.
As árvores, a floresta, não têm sentido para elas.
Tem apenas o sentido do lucro que a madeira pode dar.

Este livro ajudará a lembrar que cada árvore
tem sua importância. Que as árvores formam a floresta.
E a floresta é a maior riqueza que deixaremos para nossos filhos.³³

Parte da própria vivência dos Ticuna, este texto não cria uma escrita representativa, que exige como pressuposto a verossimilhança, limitada à dicotomia do que é verdade e o que não é. Tanto o buritizal quanto o espírito *Würürü*, com os quais convivem os Ticuna, são *figuras* no sentido llansoliano e participam da mesma maneira do texto Ticuna e da vida dos Ticuna. O que constatamos é que o que os Ticuna realizam na escrita não é da narratividade como modo de operar o texto, que tem como seu exemplo clássico o romance, de “visibilidade imaginária”, mas a textualidade, de acordo com que assinala Llansol em seu livro *LisboaLeipzig, o encontro Inesperado do diverso*:

³³ GRUBER. *O livro das árvores*, p. 92.

É minha convicção que, se se puder deslocar o centro nevrálgico do romance, descentrá-lo do humano consumidor de social e de poder, operar uma mutação da **narratividade** e fazê-la deslizar para a **textualidade** um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor, nos é possível.

Mas o que pode nos dar a **textualidade** que a narratividade já não nos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu?).

A **textualidade** pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. Porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar o seu âmbito, levá-la até ao vivo,

fazer de nós vivos no meio do vivo.

Sem o dom poético, a liberdade de consciência definhará. O dom poético é, para mim, a imaginação criadora própria do corpo de afectos, agindo sobre o território de forças virtuais, a que poderíamos chamar os **existentes-não-reais**.

Eu afirmei que nós somos criados, longe, à distância de nós mesmos; a **textualidade** é a geografia dessa criação improvável e imprevisível; a **textualidade** tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de pujança_____o vaivém da intensidade. Ela permite-nos,

A cada um por sua conta, risco e alegria, abordar a força, o real que há de-vir ao nosso corpo de afectos.³⁴

Com seu *Livro das Comunidades* (1977), Llansol abre a trilogia *Geografia dos Rebeldes*, que inclui ainda *Na Casa de Julho e Agosto* e *Restante Vida*, textualizando *existentes não-reais* como Müntzer, Eckhart, Nietzsche, Maya, Ana de Peñalosa, São João da Cruz, o Porco, Viva Chama, entre outras *figuras*. Percebe-se que há uma correlação com a formulação de Fernando Pessoa, onde “todo estado de alma é uma paisagem”, mas não se trata só da alma, pois para Llansol o “dom poético é a imaginação criadora do corpo de afetos” e a idéia/corpo da *paisagem* para a escritora vai alargando-se continuamente numa geografia da textualidade, em sua ação imprevisível e improvável.

Essa geografia, de que nos fala a escritora, de criação improvável e imprevisível, é marcada não pelo quantificado, pelo territorializado, e sim por um espaço produzido entre corpos de afeto, um espaço da escrita, cartografado em *paisagens*.

No prefácio de *O livro das Comunidades*, livro que dá início ao convívio das *figuras* na comunidade texto, a *figura* A. Borges nos indica uma possibilidade de entendermos melhor este procedimento com a seguinte formulação:

O falar e negociar o produzir e explorar constroem, com efeito, os acontecimentos do Poder. O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da Outra Forma de Corpo, que, aqui vos deixo qual é: a Paisagem.

³⁴ LLANSOL. *Lisboaleipzig, o encontro inesperado do diverso*, p. 121.

Escrever vislumbra, não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perda de memória.
E sabe-se lá o que é um Corpo Cem Memórias de Paisagem.³⁵

Maria Gabriela Llansol radicaliza ao escrever: “a *Paisagem*, esta Outra Forma de Corpo”, continuando e renovando a proposta de Pessoa de interseccionar sensações e estados de alma. Porém, mais do que interseccionar, o que texto faz é incorporar, abrigar esses outros corpos que, fulgorizados, convivem com a escritora, sem hierarquia na escrita, na *paisagem*.

Uma das *figuras* de extrema importância para o texto llansoliano e para que possamos compreender um pouco melhor seu texto, que tem para si o afeto dos corpos como matéria-prima fundamental, é Baruch Spinoza. Seu pensamento é de extrema importância para o entendimento do que é a *Paisagem* na escrita de Llansol. Ao ser questionada sobre o que a atrai neste filósofo, a escritora responde:

Spinoza ensinou-me a pensar. Já o vi de muitas maneiras e com diferentes nomes e o meu cão Jade acabou de ir viver com ele. Durante muito tempo me inquietou. Témia tornar-se a rapariga que temia a impostura da língua, quando ele insiste que tudo, mas mesmo tudo, depende de se partir de um primeiro pensamento verdadeiro. A sua maneira de expor sempre me surgiu como a maneira como se deviam dispor os sentimentos e os afectos, dando-lhes um princípio de orientação claro, um impulso certo, na direção e no alcance.

Vê o modo como ele define a tristeza. Passagem de um estado maior de perfeição a outro de perfeição menor. O que acontece é que à medida que ele dava este enunciado, eu via cenas muito concretas. Por exemplo, alguém está de luto e o seu corpo toma as atitudes convenientes. Sempre me impressionou a coincidência entre o axioma e a atitude do corpo, como se forçosamente devêssemos extrair consequências do que vemos e das posturas que tomamos. E o que parecia abismo, em termos geométricos de um vasto ballet seco e imponderável, torna-se vôo, em termos de gradações de beleza, uma espécie de jogo que se brinca na metafísica, que é o centro do Coreto. Em *O Ensaio de Música*, o que o texto faz é forçar Baruch a olhar os afectos, que ele define, como dinâmicas de movimento e repouso, e pensá-las como intensidades da vibração estética, que é o que eles na realidade são.³⁶

Spinoza subverte a tese de Descartes de que o conhecimento do espírito precede ao corpo. Para Spinoza, há uma correlação entre alma e corpo que não está presente no “penso, logo existo” de Descartes. “Que entende ele – por favor – pela união da alma e do corpo?”³⁷, pergunta o filósofo. Ele substitui a crença em um Deus transcendente, pessoal e criador por um Deus imanente à Natureza e o faz entendendo que a substância, conceito que ele discute a partir do pensamento de Descartes, não pode ser finita e múltipla como queria a metafísica e, sim, que ela é única e absolutamente infinita. Como afirma o filósofo Marcos André Gleizer:

³⁵ LLANSOL. *Livro das comunidades*, p. 10.

³⁶ LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p.165.

³⁷ GLEIZER. *Spinoza e a afetividade humana*, p. 13.

Com efeito, tendo excluído a substancialidade do finito, Espinosa demonstra que a alma humana não é uma substância pensante finita, mas um modo finito do pensamento infinito, determinado exclusivamente pelas leis lógicas e psicológicas que regem esse atributo. Ou seja, a alma humana é uma idéia, a saber, idéia do corpo humano. Este por sua vez, é um modo finito de extensão infinita, isto é, uma porção finita de matéria submetida às leis do movimento e do repouso que regem o mundo físico. E a união de corpo e alma não é a mistura incompreensível de duas substâncias metafisicamente independentes, mas a dupla expressão de uma única realidade, de uma única modificação da substância absoluta, pois, segundo a tese do paralelismo, a alma e o corpo são “uma só e mesma coisa expressa de duas maneiras diferentes” no pensamento e na extensão.³⁸

Colocando dessa maneira que corpo e alma “são uma só e mesma coisa expressa de maneiras diferentes”, Spinoza nos diz que é preciso conhecer o corpo (neste caso ele fala do próprio corpo humano) para que possamos entender sua complexidade e, conseqüentemente, a do pensamento. Graças a esta complexidade, ele é “apto a afetar e ser afetado de diversas maneiras por corpos exteriores, sendo capaz de reter essas afecções, isto é, as modificações nele causadas por essas interações”.³⁹ O que não faz com que o indivíduo perca sua individualidade, pois, para ele, o que assegura a individualidade é a relação constante

[...] segundo a qual suas partes comunicam seus movimentos entre, de tal forma que qualquer variação nos seus componentes que não destrua esta relação preserva a identidade.

Assim, um indivíduo composto pode sofrer múltiplas variações, afetar e ser afetado de várias maneiras pelos corpos exteriores, conservando sua individualidade através das trocas com o meio circundante. Ora, um indivíduo é uma totalidade em relação às suas partes, mas é ele mesmo uma parte em relação a totalidades mais abrangentes, num processo que remonta ao infinito. A concepção espinosista do indivíduo, compatibilizando a variabilidade com a permanência, permite conceber a Natureza inteira como um único indivíduo, cujas partes, isto é, os corpos, variam de infinitas maneiras, sem mudança do indivíduo total.⁴⁰

Para o filósofo, o que explica a passagem da substância aos modos finitos é o conceito de potência. Assim nos diz Marcos André: “O conceito de potência não designa em Espinosa uma virtualidade cuja atualização seria contingente, mas sim uma atividade causal inesgotável na qual a substância é determinada exclusivamente por sua própria essência a produzir nela mesmas infinitas coisas em infinitos modos, isto é, tudo o que é concebível”.⁴¹

Este último conceito é a própria realização das *figuras* no texto Llansoliano. Todas as *figuras* que fazem parte do texto estão em ato de potência. Nas suas próprias possibilidades de ser e viver, como nos diz Llansol, num mundo estético, num lugar que

³⁸ GLEIZER. *Spinoza e a afetividade humana*, p. 21-22.

³⁹ GLEIZER. *Spinoza e a afetividade humana*, p. 22.

⁴⁰ GLEIZER. *Spinoza e a afetividade humana*, p. 23.

⁴¹ GLEIZER. *Spinoza e a afetividade humana*, p. 18.

Llansol se recusa a chamar de imaginário e propõe um “lugar imaginante”.⁴² Todos os seres que habitam o texto têm sua própria forma de crescimento, independente da escritora. Como ela descreve:

Qualquer ser, que seja levado a agir nessa circunstância, é possuidor, segundo a sua própria lei, de uma possibilidade de conhecimento. É o princípio de Spinoza. Mesmo que a sua acção provoque autênticas catástrofes, nenhum ser pode abdicar, sob pena de morrer, da sua lei própria de crescimento: essa é a sua maneira de viver. Cresce móvel e novo, no espaço da sua cena interior.

O viver dessa maneira integra inexoravelmente uma magnífica capacidade de conhecer, uma extraordinária apetência de conhecimento. Nesse espaço, viver é ir à procura do conhecer. E isto é tanto verdade para o ser humano, como para aqueles seres aos quais não atribuímos grande capacidade de conhecimento.⁴³

Portanto, afetada pelo texto ao mesmo tempo em que o afeta, Llansol vê, de maneira muito concreta, no movimento e no repouso dos seres, vibrações do estético, sem impor aos seres o que eles não são. Cada um tem sua própria lei de crescimento que é corpo/alma. Corpo e, referindo ao paralelismo de Spinoza, pensamento. Neste sentido, Llansol tem como uma de suas *figuras*, que coabitam o texto, a expressão “este é o jardim que o pensamento permite”. Frase que dá a entender tanto que o pensamento é que permite o jardim quanto que é o jardim que permite o pensamento, é ele que nos afeta e nos faz alargar a extensão dos corpos e do pensamento.

Assim como a expressão “este é o jardim que o pensamento permite” pode ser entendida como um corpo, todas as palavras podem ser potencialmente entendidas como corpos, que também afetam e põem-se em extensão a ampliar o pensamento. Assim, as *figuras* que habitam o texto são tratadas como corpos, elas são “vivos no meio dos vivos”, estão aí para nos afetar, páginas, *paisagens*:

_____aprendi com a linguagem de Hallâj que, onde
Não há nada, há muito para dizer,
que, onde há muito para dizer, há nada
que o texto corre um risco mortal se ligar as duas frases por
vice-versa
que elas são os dois lados do corpo, o sensual e o volitivo
que o **corpo é materialmente frases**
que material e literal não tem diferentes
que nesse indiferente é essencial não ligar o intelectivo a qual-
quer lógica
que, por mais que ande, a alma está sempre a tempo de pôr
ordem (o referido vice-versa) no seu caminho_____pôr or-
dem sem trazer retorno
que o invisível, quando se sensualiza, abre a linguagem cami-
nhos que o narrativo obliterou com a tampa do piano, os mu-
ros baixos do real, as tênues paredes da vida

⁴² LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p. 142.

⁴³ LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p. 142.

que, chegando a esse ponto, o por escrever tem uma visibilidade sem fim que, por isso, a nova linguagem é fácil, e se reproduz por si mesma, contendo em si o próprio princípio de existir
que é querer continuar a viver sem que o grau de vida degenerere, antes aumente constantemente a vontade de dizer, explícita, a impossibilidade de dizer, ou de *indizível*
que este caminho dá vontade de chorar ou de rir,
sendo clara a alternativa de sair desse mal
que o caderno não é o escrevente do texto
mas o lugar onde o texto aprende a materialidade do lugar por onde corre.

No entanto, o texto é livre, e anterior a si mesmo, e posterior a si mesmo _____
a substância narrando-se
diria Spinoza.⁴⁴

Textualidade aqui entendida como corpo de afetos não é, digamos assim, criação autoral ou uma ficção criada pela autora, mas uma *autobiografia*. O texto põe a substância a escrever o *vivo*, ele dá asas, alcança vôos com o que lhe afeta.

Enfim, *paisagem*. E escrevê-la e acompanhar-se dela é, num mundo figural disposto a abrir-se a múltiplos afetos, uma boa chave de leitura para nos adentrarmos no texto Ticuna que se segue. Daiyae é uma *figura* da linhagem dos Ticuna. Num livro onde são descritas as árvores com as quais eles convivem, os Ticunas textualizam uma geografia particular. Daiyae é a fulgorização de uma cena: o ciclo de frutificação e colheita do pé-de-jabuti. Ele não é propriamente um personagem como entenderíamos na narrativa, mas parte da textualidade daqueles de uma comunidade que compartilham o dom poético. Ele coabita o espaço imaginante daqueles que fazem este texto:

DAIYAE é um bicho da floresta,
Dono da fruta que se chama
pé-de-jabuti, tüüchi.
O Daiyae tem forma de gente, é
baixinho, com a cabeça quase
pelada. Seus poucos fios de
cabelos são muito procurados para
dar sorte. No tempo da fruta
pé-de-jabuti, o Daiyae recolhe
todo dia as frutas maduras que
caem no chão. Se alguém
pega essas frutas, ele se zanga e
faz cócegas na pessoa até matá-la.
Se a pessoa vence o Daiyae, leva
alguns fios de seus cabelos para
usar como defesa e ter muita sorte
nas caçadas e pescarias⁴⁵

⁴⁴ LLANSOL. *Jogo da liberdade da alma*, p. 12 (grifo meu).

⁴⁵ TICUNAS. *O livro das árvores*, p. 34.

Quantos devires quantos forem os corpos

Em entrevista com Isaac Ashaninka,⁴⁶ durante sua estadia em Belo Horizonte para ministrar uma aula para os índios de Minas Gerais no Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas, conversamos sobre a *figura* do índio e o lugar em que ela vive. Eu pretendia trabalhar as noções de espaço e queria que ele me falasse o quanto o lugar era importante.

Comecei perguntando a ele: “Cada povo indígena vive num lugar diferente e é isso que determina que a história de cada um se diferencie?” Isaac me respondeu, desnortando minhas expectativas. Disse ele: “não sei se é o lugar, pois as pessoas podem levar suas coisas de um lugar para outro. Os índios podem mudar de lugar, mas a maneira de relacionar é que faz a diferença”.

Com esta resposta, minhas perguntas preparadas para a entrevista perderam o sentido e eu, lembrando-me do que conhecia sobre os espíritos do seu mundo, perguntei: “Os bichos e as plantas seriam especiais neste relacionamento?” E Isaac, mais uma vez, me respondeu com bastante sabedoria: “Sim. Os animais e as plantas são a maneira de comunicar com o mundo espiritual. Da mesma maneira que nós usamos a colher para comer, os japoneses usam os pauzinhos, mas estão todos comendo.”

E, por fim, ele encerrou com o que desencadearia este texto: “São duas as maneiras das histórias ficarem marcadas. Ou é pelo Pajé ou pelo Guerreiro. É o pajé que vai conversar com as plantas. É ele que, estando preparado através do seu processo de dieta, no caso dos Ashininka tomando o cipó, vai conversar com as plantas, vai ouvir a língua delas e é, neste momento, que surgem as histórias do povo e abre-se um campo para a comunicação com Deus, de uma maneira mais intensa”.⁴⁷

A partir desta conversa, comecei a perceber a quantidade de vezes que os textos indígenas falam sobre caça, ou sobre um caçador. Aí está, com certeza, como me disse Isaac Ashaninka, uma prática importante entre os índios. A outra é o xamanismo, prática dos pajés.

E, para compreender esse modo de ser e suas textualidades, os modos de escrita da *paisagem*, para entender melhor a relação desta com o xamanismo, o pensamento do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro e a teoria do *Perspectivismo* são de extrema importância. Para o antropólogo, o pensamento ameríndio teria uma “qualidade

⁴⁶ Isaac Ashaninka é professor-tradutor, cineasta e agente agro-florestal dos Ashaninka, povo que vive na divisa entre Brasil e Peru.

⁴⁷ Entrevista realizada no dia 25 de maio de 2007.

perspectiva”. Sua reflexão parte da premissa de que o modo como os seres humanos vêem os animais e outros seres é diferente do modo como esses seres vêem os humanos. Diz ele:

Os animais predadores e os espíritos, entretanto, vêem os humanos como animais de presa, ao passo que os animais de presa vêem os humanos como espíritos ou como animais predadores. [...] Eles se apreendem como, ou se tornam, antropomorfos quando estão em suas próprias casas ou aldeias, e experimentam seus próprios hábitos e características sob a espécie de cultura: vêem seu alimento como alimento humano (os jaguares vêem o sangue como cauí, os mortos vêem os grilos como peixes, os urubus vêem os vermes da carne podre como peixe assado etc.), adornos corporais (pelagem, plumas, garras, bicos, etc.) como adornos ou instrumentos culturais, seu sistema social como organizado identicamente às instituições humanas (com chefes, xamãs, ritos, regras de casamentos etc.).⁴⁸

Ele sugere um “multinaturalismo”, ao invés do “multiculturalismo” moderno, para o pensamento indígena, ou seja, para a concepção ameríndia não haveria uma unicidade da natureza e uma multiplicidade de culturas, mas, sim, o contrário: uma unidade do espírito e uma diversidade de naturezas.

Para adquirir uma outra perspectiva, uma outra natureza, é necessário estar em devir, ser afetado por outros corpos. Como afirma Gilles Deleuze, referência filosófica para Viveiros de Castro: “Em suma, não há pontos de vista *sobre* as coisas; as coisas e os seres é que *são* os pontos de vista.”⁴⁹ Devires que se produzem pelo afeto entre os corpos, como nos disse Espinoza e Maria Gabriela Llansol.

Gilles Deleuze e Félix Gattari também se relacionam com o pensamento de Espinoza ao desenvolverem sua teoria do devir. No texto “Devir-intenso, Devir-animal, Devir-imperceptível” eles afirmam que “os devires são afetos”⁵⁰ e que não se trata de uma transformação de um corpo em outro corpo “pois o afecto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu”.⁵¹

Neste sentido, não se adquire um ponto de vista ao olhar de outro ângulo, mas ao poder viver em intensidade outro corpo. A própria noção de paisagem como um ponto de vista está, assim, posta em questão. É através do xamã, ou pajé, que uma comunidade indígena poderá conhecer outros pontos de vista, outras *paisagens*:

O xamanismo amazônico pode ser definido como habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades alo-específicas, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. Vendo os seres não-humanos como estes se vêem (como humanos), os

⁴⁸ CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 350.

⁴⁹ CASTRO. *Filiação intensiva e aliança demoníaca*, p. 9.

⁵⁰ DELEUZE. *Mil Platôs 4 – capitalismo e esquizofrenia*, p. 42.

⁵¹ DELEUZE. *Mil Platôs 4 – capitalismo e esquizofrenia*, p. 20.

xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer. O encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso, e uma arte política – uma diplomacia. Se o “multiculturalismo” ocidental é o relativismo como política pública, o perspectivismo xamânico é o multinaturalismo como política pública.⁵²

A caça que põe o humano em contato íntimo e continuamente com o animal é também uma possibilidade de conhecer o corpo do outro por afeto. Ela também coloca-nos em relação com a *paisagem*, com estado de alma. “É um mundo que tem como fundamental a necessidade de pensar a presa, caso contrário você não a pega [...] Caçadores [...] têm que se colocar no ponto de vista do outro, pensar o que o outro pensa.”⁵³ assinala Viveiros de Castro. Colocar-se no ponto de vista do outro é um modo de estar que é *paisagem* vivida e que passa a ser escrita concretamente e coletivamente, por uma comunidade.

No Livro *Nixi Pae – O espírito da floresta*, os Huni Kuin, conhecidos também como Kaxinawá, nos contam uma história de um Huni Kuin que vai tentar caçar uma anta. Ele esconde-se em uma moita e descobre que a anta faz um movimento com três frutas de jenipapo em frente ao rio e de lá sai uma jibóia-moça que tem relações sexuais com a anta. O homem, vendo aquilo, espera a anta ir e faz a mesma coisa. A moça-jibóia aparece e ele então passa a namorá-la. A mulher-jibóia o leva para baixo das águas do rio, lugar onde vivem seus parentes. Lá, o homem conhece o cipó, que dá a ele uma miração muito forte.⁵⁴ Ele vê seus parentes-jibóia comendo-o. Durante esta miração, ele grita muito sobre sua vida e faz com que seus parentes-jibóia fiquem com desconfiança dele, deixando-o triste e desolado. Aparece-lhe, então, uma mulher que lhe ensina o caminho de volta ao seu mundo.

Ao retornar, encontra um cunhado e lhe conta a história que viveu com a mulher-jibóia. Seus filhos-jibóia ficam preocupados e o filho mais novo encontra o pai. Ele chama seus irmãos e sua mãe e todos mordem o pai. Este é engolido até a cintura e grita aos seus parentes, que conseguem tirar as jibóias dele. Com o corpo todo mole e doente, antes de morrer, explica para seu cunhado:

– Quando eu morrer me enterra, passando seis meses pode me procurar na minha sepultura. Na parte direita vou virar cipó, na parte esquerda vou virar rainha. Tira o cipó, corta uma palma de comprido, bate com um pedaço de pau, tira a casca, bota

⁵² CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 358.

⁵³ CASTRO. *Folha de São Paulo*, p. 5.

⁵⁴ Miração: palavra utilizada pelos povos indígenas e ribeirinhos no Acre para definir o estado visionário criado pelo efeito do cipó.

água junto com a folha, pode cozinhar e depois cantando, eu fico dentro do cipó explicando pra você.⁵⁵

O cipó é a bebida fundamental para todos os rituais e vários processos de conhecimento dos Huni Kuin, inclusive para a cura. Eles tomam o cipó para visualizarem respostas quanto a alguma atividade ou para aprenderem novas histórias ou desenhos para serem utilizados nos artesanatos, nas pinturas corporais e demais objetos que vão construir. Suas histórias não são, portanto, histórias do passado, com valor de fábula. A jibóia é quem ensina histórias e cantos para os Huni Kuin, para serem praticados, com vivacidade, no momento presente. No documentário, *Huni Meka*, um dos vídeos-documentários produzidos por Zezinho Huni Kuin, cineasta indígena formado pelo “Vídeo nas aldeias”,⁵⁶ os Huni Kuin discutem de quem seria o direito autoral, no caso da gravação de um CD, de músicas do povo, já que é a jibóia a autora dos cantos.

Esta história é a própria escrita com a *paisagem*, lugar “imaginante” – e não imaginário – onde não há diferenciação entre o humano, o animal e demais seres, histórias que, como nos diz Viveiros de Castro,

são povoadas de seres cuja forma, nome e comportamento misturam inextricavelmente atributos humanos e não-humanos, em um contexto de comunicabilidade idêntico que define o mundo intra-humano atual. O perspectivismo ameríndio conhece então no mito um lugar, geométrico por assim dizer, onde a diferença entre os pontos de vista é ao mesmo tempo anulada e exacerbada. Nesse discurso absoluto, cada espécie de ser aparece aos outros seres como aparece para si mesma – como humana –, e entretanto age como se já manifestando sua natureza distintiva e definitiva de animal, planta ou espírito. De certa forma, todos os personagens que povoam a mitologia são xamãs, o que, aliás, é afirmado por algumas culturas amazônicas (Guss, 1989: 52). Discurso sem sujeito, disse Levy Strauss do mito (1964:19).⁵⁷

Este lugar do mito de que nos fala Viveiros de Castro pode ser aproximado com o que Maria Gabriela Llansol chama de “espaço edênico”. Para ela, este lugar não está na origem do universo, não é como nos diz o mito bíblico, mas, sim, um “lugar que sempre existiu e não só nos princípios do tempos; que está correndo o risco de desaparecer aqui e a novidade de aparecer, além, incógnito e irreconhecível, que não é fixo, como sugere a tradição, mas elaborável segundo o desejo criador do homem.”⁵⁸

⁵⁵ LIMA KAXINAWÁ. *Nixi pae – O espírito da floresta*, p. 34.

⁵⁶ Projeto da O.N.G. homônima (*Vídeo nas Aldeias*), que instrumentaliza indígenas para fazerem vídeos documentários por conta própria.

⁵⁷ CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 355.

⁵⁸ LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p. 146.

Assim, a afirmação de que os índios “fundam uma linguagem poética (escrito-visual), a partir do mapeamento e da descrição do ser no mundo”,⁵⁹ uma linguagem da *paisagem*, portanto, mais próxima da geografia ou da *autobiografia* cunhada por Llansol, vale para a literatura indígena, se entendermos esse “ser” como um “eu” que não se reconhece e não “faz da imagem um termo segundo em relação ao objeto que ela representa”,⁶⁰ como na concepção clássica de imagem. Ambas as experiências se dão no que Blanchot denomina “viver um evento em imagem”,⁶¹ e fazem parte do significante, o que “implica não o controle ou o apaziguamento da distância entre nós e o real, mas nos deixarmos atrair para uma região na qual aquilo que nos detém e fascina é a distância mesma entre nós e o real”.⁶²

Nesse ponto, talvez possamos situar a prática dos escritores índios na escrita coletiva. Onde o *eu é nós*, e o nós não é somente humano. Aliás, é isso que o título deste trabalho pretende sugerir ao retomar uma figura de Llansol – “Este é o jardim que o pensamento permite”⁶³ – lembrando que é o jardim que permite o pensamento, ao mesmo tempo que o pensamento permite o jardim. Sugiro, analogamente, que há, nas literaturas indígenas e llansoliana, um pensamento que é criado, construído, constituído mesmo, não a partir de um *eu*, mas de uma coletividade (uma comunidade, para Llansol) não somente humana, mas que, antes, é a *paisagem*.

⁵⁹ ALMEIDA. *Ensaios sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil*, p. 165.

⁶⁰ GUIMARÃES. *A força da letra*, p. 144.

⁶¹ BLANCHOT *apud* GUIMARÃES. *O espaço literário*, p. 144.

⁶² GUIMARÃES. *A força da letra*, p. 144.

⁶³ LLANSOL. *Falcão no punho*, p. 139.

As escritas da paisagem

– *Seu Candino Maxakali, como é a pintura do Mômôgka [Gavião]?*

– *Porque, meu filho, na sua terra não tem Mômôgka?*

Transcrição de conversa na aldeia Maxakali Água Boa, em maio de 2008

Na primeira aula de pintura corporal a que assisti, ministrada por Zezinho Huni Kuin no FIEI – Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas da UFMG –⁶⁴ é que pude perceber o quanto havia de beleza e complexidade nessa atividade, e meu fascínio começou.

Por isso, mesmo antes de ler o pensamento de Derrida, que será uma das chaves para a articulação deste capítulo, eu já me sentia encantado com a força e a beleza daquilo que, para mim, seria como os traços de uma escrita. Sempre pensei que esses “desenhos” – eu os chamava assim por ser a maneira pela qual, nas conversas, no curso, todos me entendiam – são próximos, semelhantes, parentes dos ideogramas, pois eles também comunicam de forma não-verbal, sinteticamente, também estão entre a figuração e a abstração.

Naquela aula, pude perceber que cada grupo tinha um traço estilístico coletivo e que, ao mesmo tempo, alguns motivos, de povos diferentes, se repetiam, ou se pareciam. Outro fato que me chamou a atenção foi o modo formal e sério pelo qual os índios aprendiam. Vi também que tamanha destreza e rigor em relação à forma não era em vão. Portanto, chamar esses traços de “desenhos” não mais se sustentava, pois não se tratava de figurações ou ilustrações. Adotando a denominação utilizada nos artigos do livro organizado por Lux Vidal, *Grafismo indígena*, livro pioneiro sobre o assunto e de extrema importância para a realização deste estudo, entendi os “desenhos” como iconografias, grafias que realizam, através de ícones, uma comunicação simbólica e estética:

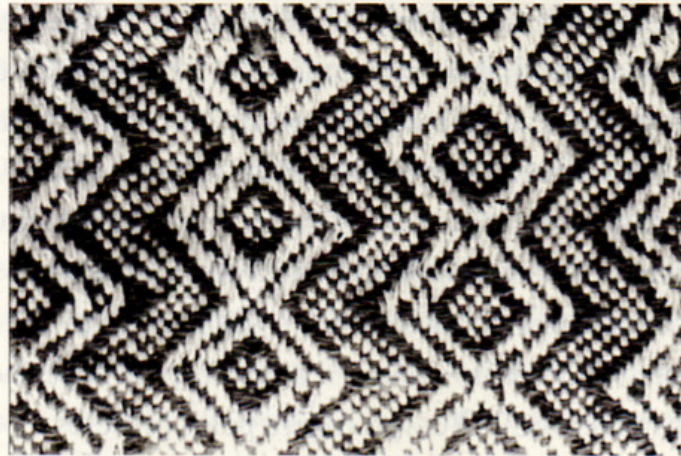
Em seu conjunto, os artigos deste volume baseiam-se em uma concepção de iconografia e de grafismos indígenas definidos como veículos de comunicação visual estética. Nesse sentido, corroboram a orientação, proposta inicialmente com relação especificamente à pintura e ornamentação corporais (Vidal, 1978: 87-8), de considerar tais manifestações como fontes de informações sobre “as relações entre

⁶⁴ Durante o 4º módulo presencial do curso, em setembro de 2007, o professor Zezinho Huni Kui foi convidado para ministrar aulas de arte e contar suas experiências como cineasta.

grupos, entre indivíduos, com o sobrenatural, com o meio ambiente, [...] sobre status, processo, atitudes e comportamentos...”⁶⁵

O professor Zezinho Huni Kuin, que ministrou as aulas, se baseava no livro *Nuku Kenu Xarabu*, que seu pai, Joaquim Maná Huni Kuin, havia produzido como pesquisa para o curso no qual se formou na Universidade do Mato Grosso – UNEMAT. Entre os Huni Kuin, Zezinho nos disse que é costume as mulheres pintarem, a elas mesmas e aos homens, mas que hoje esta tradição tem mudado e muitos homens se pintam com a ajuda do espelho. Aprendemos que as iconografias Huni Kuin se chamam *Kene*. E os *Kene* foram catalogados em 60 traços e que eles são profundamente ligados à sociedade Huni Kuin, pois são utilizados em tecidos, nos objetos de adornos, nos utensílios de casa, em rituais de passagem, iniciação e comunicação sobrenatural.

⁶⁵ VIDAL (Org.). *Grafismo indígena*, p. 283.



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



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

Elena Pinheiro Kaxinawa, 1994.



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

FIGURA 2 – kenes

Na oportunidade, compreendi que havia uma relação destes Kene com a paisagem dos Huni Kuin. Entre os Kene que Zezinho ensinou estava, por exemplo, o do algodão, que era escrito nas meninas novas para que elas fossem boas bordadeiras. E, aos poucos, percebi que os Kene escreviam o vivo para os Huni Kuin, a autobiografia como formula Maria Gabriela Llansol, ou seja, eles colocavam em grafia os seres: as plantas, os animais, os existentes não-reais, entre outros que poderiam devir.

Pensando a relação entre a escrita e a paisagem na literatura de autoria indígena, fui aos poucos estudando e conhecendo outras iconografias e, a partir da percepção de que estas iconografias escreviam a *paisagem*, deparei-me com a pergunta: o que é a escrita, como está sendo escrita a *paisagem* neste universo indígena? Questão que aproximou ainda mais a textualidade de Maria Gabriela Llansol da dos indígenas.

Eu percebia que desconsiderar esta forma de comunicação visual era uma marca histórica desvalorizadora da cultura de muitos povos desde o Descobrimento, e, mais do que isso, pouco sensível ao universo rico de expressões que essas grafias traduzem.

Além disso, eu sabia que a iconografia indígena possuía uma semelhança com os ideogramas e a proposta verbi-voco-visual da Poesia Concreta – uma poesia que reivindica uma comunicação mais ampla, com a possibilidade de outros discursos, não somente os de conteúdos verbais, mas na dimensão verbi-voco-visual. Como afirma Décio Pignatari, a Poesia Concreta é a “passagem do verso ao ideograma, do ritmo linear ao ritmo espaço-temporal: novas condições para novas estruturas da linguagem [...] poesia ligada à pintura geométrica”.⁶⁶

E foi a partir destas associações, observações, que me senti apto a prosseguir investindo nestas iconografias, o que me levou ao encontro do pensamento de Jacques Derrida e à possibilidade de ampliar o conceito de escrita e o olhar sobre as culturas indígenas.

Derrida e a crítica ao fonologismo

Para esta reflexão sobre a escrita, baseio-me nas idéias do filósofo Jacques Derrida, expostas em seu livro *Gramatologia*. O que nos interessa neste livro complexo e denso, no diálogo com questões da filosofia da linguagem, é a crítica a uma tradição fundada no *logos* e no que o filósofo chama de *fonologismo*, o privilégio desigual dado a *phoné* (voz) no pensamento filosófico ocidental:

⁶⁶ PIGNATARI. *Teoria da poesia concreta*, p. 39-40.

O privilégio da *phoné* não depende de uma escolha que se pudesse ter evitado. Responde a um momento da *economia* (digamos da ‘vida’ da ‘história’ ou do ‘ser como relação para consigo’). O sistema do ‘ouvir-se falar’ através da substância fônica – que *se dá* como significante não-externo, não-mundano, não-empírico, pois, ou não-contingente – teve que dominar durante toda uma época a história do mundo, produziu mesmo a idéia de mundo, a idéia de origem do mundo a partir da diferença entre o mundano e o não-mundano, o fora e o dentro, a idealidade e a não-idealidade, o universal e o não-universal, o transcendental e o empírico, etc.⁶⁷

A escrita⁶⁸ seria, para esta tradição, a do privilégio da *phoné*, uma representação do discurso falado, desta substância fônica. E o alfabeto, sistema dominante desde a Grécia Antiga, a representação deste discurso por excelência. Esta concepção entende, então, que a voz estaria mais próxima de uma linguagem natural, da alma, e a escrita seria sua seguidora, numa hierarquia. Lembremos a definição aristotélica: “Os sons emitidos pela voz são os símbolos dos estados de alma, e as palavras escritas, os símbolos das palavras emitidas pela voz”.⁶⁹ E é acompanhando esta distinção entre a voz e a escrita que o autor afirma estar a origem das noções de significado e significante:

Em todos os casos, a voz é o que está mais próximo do significado, tanto quanto este é determinado rigorosamente como sentido (pensado ou vivido) como quando o é, com menos precisão como coisa. Com respeito ao que uniria indissolivelmente a voz à alma ou ao pensamento do sentido significado, e mesmo à coisa mesma (união que se pode fazer, seja segundo o gesto aristotélico que acabamos de assinalar, seja segundo o gesto da teologia medieval, que determina a *res* como coisa criada a partir de seu *eidos*, de seu sentido pensado no *logos* ou entendimento infinito de Deus), todo significante, e em primeiro lugar o significante escrito, seria derivado. Seria sempre técnico e representativo. Não teria nenhum sentido constituinte. Esta derivação é a própria origem da noção de “significante”. A noção de signo implica sempre nela mesma, a distinção do significado e do significante, nem que fossem no limite, como diz Saussure, como as duas faces de uma única folha. Tal noção permanece, portanto, na descendência deste logocentrismo que é também fonocentrismo: proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido.⁷⁰

Na seqüência deste raciocínio, o filósofo discute o próprio conceito de signo e de ciência. E nos propõe que o conceito de escrita deveria definir o campo de uma ciência, a *Gramatologia*. Para isso, ele pergunta o que significará uma ciência da escrita, e levanta alguns pontos, dentre eles, destaco alguns: “que a própria idéia de ciência nasceu numa certa época da escritura; [...] que, nessa medida, ela, primeiramente, ligou-se ao conceito e à aventura da escritura fonética, valorizada como o *telos* de toda escritura; [...] que a própria historicidade está ligada à possibilidade da escritura [...]”. E

⁶⁷ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 9.

⁶⁸ Haverá uma substituição de *escritura* por *escrita*, como sinônimos durante o texto, pois a tradução brasileira optou por traduzir *écriture*, do texto original, por *escritura*. Concordando com o professor Evandro Nascimento, optei por utilizar *escrita*, ao invés de *escritura*, que parece manter mais a riqueza do jogo lingüístico que Derrida propõe com este termo, que se quer mais próximo do texto escrito, da caligrafia, do traço.

⁶⁹ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 37.

⁷⁰ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 14.

antes de ser o objeto de uma história – de ciência histórica – a escritura abre o campo da história – de devir histórico”.⁷¹

Em seguida, Derrida trabalha no capítulo “Lingüística e Gramatologia”, a idéia de que é como uma disciplina dependente e circunscrita da Gramatologia que deveríamos entender a Lingüística, cuja base é fonológica. No significativo nome de Ferdinand Saussure e suas teorias no *Curso de Lingüística Geral*, é que o filósofo se apóia para desenvolver esta idéia:

Saussure retoma a definição tradicional da escritura que já em Platão e em Aristóteles se estreitava ao redor do modelo da escritura fonética e da linguagem de palavras. [...] Saussure: “Língua e escritura são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro” (*Curso de lingüística geral*, p. 34, o grifo é nosso). Esta determinação representativa, mais que relacionar-se sem dúvida essencialmente com a idéia de signo, não traduz uma escolha ou uma avaliação, não trai um pressuposto psicológico ou metafísico próprio a Saussure; descreve, ou melhor, reflete a estrutura de um certo tipo de escritura: a escritura fonética, aquela de que nos servimos e em cujo elemento a *episteme* em geral (ciência e filosofia), a lingüística em particular, puderam instaurar-se.⁷²

Não é em vão que o filósofo escolhe a Lingüística de Saussure para desconstruir noções arraigadas desde Platão e Aristóteles. As teorias de Saussure foram influentes no século XX e tiveram papel importante no pensamento ocidental. No modelo criado por Saussure, reside a idealização de um projeto que tem na língua falada, distinta da escrita, seu objeto. A escrita seria somente uma “vestimenta” da fala. Assim teríamos um signo lingüístico “natural”, e interior, digamos assim, e um signo gráfico, representativo da fala, exterior.

Para desfazer esta distinção e remarcar o lugar da lingüística de Saussure, Jacques Derrida utiliza-se de dois argumentos da própria teoria de Saussure, lançando mão de novos conceitos, como assinala o professor Evandro Nascimento:

O primeiro é o da arbitrariedade do signo que Derrida interpreta a sua maneira sob a designação de rastro imotivado (*trace imotivéé*). Para Derrida, todo signo é imotivado porque, enquanto *inscrição gráfica*, supõe um sistema diferencial de remissões que constituem o rastro imotivado. “Arbitrário e diferencial”, sublinha Saussure, “são duas qualidades correlativas” (SAUSSURE, 1972, p. 163). Se houvesse uma determinação natural do signo em algum momento o reenvio de um signo a outro se interromperia na instância de um significado transcendental [...] [O segundo é] a tese da *diferença* como “fonte” do valor lingüístico que explica a arbitrariedade do signo, e não o contrário. O signo não dependeria de sua matéria sonora, pois o que lhe dá uma certa unidade é a relação diferencial que ele mantém com os outros signos do sistema.⁷³ [...] Se, ainda, os conceitos correntes de fala e de

⁷¹ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 33-34.

⁷² DERRIDA. *Gramatologia*, p. 37.

⁷³ Neste sentido, Evandro ainda argumenta que “Sendo assim, o essencial da língua não depende do som, do nóculo substantivo da matéria sonora (seja ela real ou virtual), mas do *sistema de traços* que ‘recortam’ esses mesmos sons fornecendo-lhes uma configuração específica. O fonologismo da teoria lingüística de Saussure se encontra desmobilizado pelo próprio valor diferencial que permite compreender

escrita são solidários do logocentrismo, a *inversão* que Derrida propõe deve ocorrer necessariamente em outro nível, conservando um dos termos e *deslocando-o* imediatamente para além da oposição binária. A noção derridiana de *arquiescrita* (*archi-écriture*) procura dar conta de uma *inscrição geral* como independente das escritas particulares, que usualmente se opõem à fala. Entendamos bem esse ponto. A escrita no sentido restrito de escrita fonética se reúne com todos os outros sistemas conhecidos de escrita num conceito geral de escrita.⁷⁴

O conceito proposto por Derrida da *arquiescritura*⁷⁵ é o vir-a-ser do signo. Ele diz dos *devires* possíveis desta *inscrição geral* de que nos fala o professor Evandro Nascimento. Ela atuaria “não só na forma e na substância da expressão gráfica, mas também nas da expressão não-gráfica. Constituiria não só o esquema unindo a forma a toda substância, gráfica ou outra, mas o movimento da *sign-function*, ligando um conteúdo a uma expressão, seja ela gráfica ou não”.⁷⁶ O que temos, portanto, é o rastro que experimentamos progressivamente e sem ele não temos como pensar a diferença. Por fim, assinala Derrida sobre o rastro:

O rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem afirmar, mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido em geral. O rastro é a diferença que abre o aparecer e a significação. Articulado o vivo sobre o não vivo em geral, origem de toda repetição, origem da idealidade, ele não é mais ideal que real, não mais inteligível que sensível, não mais uma significação transparente que uma energia opaca e nenhum conceito da metafísica pode descrevê-lo.⁷⁷

O filósofo enfatiza ainda a necessidade de se pensar o arqui-rastro, ao invés do caminho de Saussure do rastro originário, para “arrancar o conceito de rastro do esquema clássico que o faria derivar de uma presença ou de um não-rastro originário e que dele faria uma marca empírica”.⁷⁸ Derrida afirma que é a passagem deste arqui-rastro pela forma o que nos traria a passagem pela *impressão*. E se a unidade desta dupla passagem aparecesse claramente, o sentido da diferença seria mais acessível. Aqui vale inclusive notarmos o que nos diz uma nota de rodapé sobre o termo francês *empreinte*: “empreinte tem o sentido de marca por sulcos em baixo-relevo, deixadas por

a língua como sistema de signos. O jogo das diferenças está na base do sistema. Se o som ‘em si’ (matéria ou imagem) não corresponde à realidade da língua, não há como opô-lo à inscrição gráfica, e se igualmente Saussure recorre à escrita para explicar isso que não é nem mesmo um fenômeno, pois não pode ser verificado sob luz alguma, é porque sistema escrito e sistema falado têm uma raiz comum que os inscreve desde sempre numa mesma *função gráfica* (de grama e grafema)”. NASCIMENTO. “Escrita e Gramatologia”. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/Artigos/gramato.html>>. Acesso em: dezembro de 2007.

⁷⁴ NASCIMENTO. “Escrita e Gramatologia”. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/Artigos/gramato.html>>. Acesso em: dezembro de 2007.

⁷⁵ A palavra *arquiescritura* se encontra na tradução da edição do livro *Gramatologia* utilizada para este trabalho. O professor Evandro Nascimento discute esta tradução e propõe *arquiescrita*.

⁷⁶ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 73.

⁷⁷ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 80.

⁷⁸ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 75.

um corpo que é pressionado sobre uma superfície (imprensado). Ou seja, impressão deixada por uma prensa: impressão”.⁷⁹

Noção de impressão que nos remete às idéias de Fernando Pessoa. Para o poeta, os sentidos nos impressionam, pois estão voltados para *a paisagem*.⁸⁰ Podemos pensar então que *a paisagem* são corpos múltiplos que estão constantemente a nos pressionar e nos marcar, nos causar impressões, nos deixam rastros e, somente nestes, podemos nos desenhar:

[...]deve-se reconhecer que é na zona específica dessa impressão e desse rastro, na temporalização de um *vivido* que não está nem no mundo nem num “outro mundo”, que não é mais sonoro que luminoso, nem está mais *no tempo* do que *no espaço*, que as diferenças aparecem entre os elementos, ou antes, os produzem, fazem-nos surgir como tais e constituem *textos*, cadeias e sistemas de rastros. Essas cadeias e esses sistemas somente podem se desenhar no tecido desse rastro ou impressão.⁸¹

Lição de escrita

Para completar esta parte de minha reflexão sobre a afirmativa comum, mas discutível, de que os indígenas são “povos sem escrita”, apresento aqui o que sustenta Jacques Derrida ao analisar os trechos “Lição de Escrita” e “Em família”, do livro *Tristes Tópicos*⁸² de Lévi-Strauss. O que será colocado em questão são algumas noções desenvolvidas por Lévi-Strauss em seus relatos de viagem, neste livro em que conta suas experiências como etnólogo, filiando-as a Rousseau, por quem mantinha muita estima.

No texto “Em família” e, em seguida, no “Lição de escrita”, Lévi-Strauss está junto dos Nhambiquara,⁸³ “pequeno bando de indígenas nômades que estão entre os mais primitivos que se possam encontrar no mundo”.⁸⁴ Depois de relatar dois fatos acontecidos durante sua estadia com os índios, ele discorre sobre aspectos da escrita e da história. Derrida considera que este relato tem pressupostos de certa concepção de escrita e, mesmo que não haja um aprofundamento e um desenvolvimento das afirmações feitas por Lévi-Strauss, nelas estão contidas noções importantes.

⁷⁹ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 76.

⁸⁰ PESSOA. *Cancioneiro*, p. 61.

⁸¹ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 79.

⁸² Publicado em 1955, na França, pela Editora Plon. Escrito numa narrativa etnográfica romanceada, o livro é constituído de reflexões e relatos de viagens do autor em algumas sociedades indígenas brasileiras.

⁸³ Povo indígena que habita o oeste do Mato-Grosso e Rondônia.

⁸⁴ STRAUSS. *Tristes Trópicos*, p. 256.

O primeiro dos fatos é a percepção por parte do etnólogo, no texto “Em família”,⁸⁵ de que o emprego dos nomes próprios entre os Nhambiquara é interdito. Lévi-Strauss nos diz que, para chamá-los, era preciso recorrer aos apelidos da língua portuguesa atribuídos aos indígenas por homens que instalavam uma linha elétrica na região. Então, num determinado momento, enquanto Lévi-Strauss brincava com um grupo de crianças, uma menina se refugia perto dele, depois de ter sido espancada por outra, e lhe diz algo no ouvido. A outra menina, furiosa, vai então ao encontro dele e lhe diz o nome da primeira. Ele consegue assim saber o nome de todos, inclusive dos adultos. Mais tarde, os adultos percebem a manobra e repreendem as crianças.

Esta afirmação de que o emprego dos nomes próprios entre eles é proibido, mesmo que seja feita através do texto de Lévi-Strauss, já é para Derrida uma constatação da existência de uma escrita entre esse grupo:

Se se deixa de entender a escritura em seu sentido estrito de notação linear e fonética, deve-se poder dizer que toda sociedade capaz de produzir, isto é, de obliterar seus nomes próprios e de jogar com a diferença classificatória, pratica a escritura em geral. À expressão de “sociedade sem escritura” não corresponderia, pois, nenhuma realidade nem nenhum conceito. Esta expressão provém do onirismo etnocêntrico, abusando do conceito vulgar, isto é, etnocêntrico, da escritura. O desprezo pela escritura, notemos de passagem, acomoda-se muito bem com este etnocentrismo. Aí há apenas um paradoxo aparente, uma destas contradições onde se profere e se efetiva um desejo perfeitamente coerente. Num único e mesmo gesto, despreza-se a escritura (alfabética), instrumento servil de uma fala que sonha com sua plenitude e com sua presença a si, recusa-se a dignidade de escritura aos signos não-alfabéticos. Percebemos este gesto em Rousseau e Saussure.⁸⁶

A partir da afirmação de que o povo “Nhambiquara não sabe escrever”, Lévi-Strauss os entende como um povo inocente, não violento, porque o poder da escritura e o exercício da violência para ele estão relacionados. O que Derrida critica, fazendo um levantamento de todas as violências que estão incutidas no episódio da menina nhambiquara segundo Lévi-Strauss: a violência da violação, a violência do nome próprio proibido e a própria violência empírica, a guerra mesma.

Além destas, Derrida nos diz de uma primeira violência a ser nomeada: nomear. Gesto originário da arquiescritura de pensar o único no sistema, inscrever uma diferença, suspender o vocativo absoluto: “arquiviolência, perda do próprio, da proximidade absoluta, da presença a si, perda na verdade do que jamais teve lugar, de uma presença a si que nunca foi dada mas sim sonhada e desde sempre desdobrada, repetida, incapaz de aparecer-se de outro modo senão na sua própria desapareição”.⁸⁷

⁸⁵ STRAUSS. *Tristes Trópicos*, p. 262.

⁸⁶ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 136.

⁸⁷ DERRIDA. *Gramatologia*, p.139.

O segundo episódio é a suposta “apreensão da escrita” pelo chefe dos Nhambiquara. Lévi-Strauss conta que num certo momento de troca entre os Nhambiquara e ele, o chefe procura ler um papel “coberto com algumas linhas tortas” que seria uma lista das coisas que deveriam ser trocadas pelo próprio Lévi-Strauss com os índios. Ao que completa o autor: “Que espera ele? Enganar-se a si próprio, talvez; mas, antes, surpreender os companheiros, persuadi-los de que as mercadorias passavam por seu intermédio, que ele obtivera a aliança do branco e participava dos seus segredos”.⁸⁸ Lévi-Strauss conclui que o chefe apreendeu a função da escrita, seu poder de escravização e de exploração do homem pelo homem.

Derrida nos alerta para o “salto” no aprendizado instantâneo da escrita, pelo qual teria passado o chefe nhambiquara na descrição feita por Lévi-Strauss. Ao invés desse “salto”, ele nos propõe que a escrita alfabética foi tomada por empréstimo, pois havia uma linguagem prévia, já elaborada pelos indígenas que possibilitava isto:

De um lado, admite-se a diferença corrente entre linguagem e escritura, a exterioridade rigorosa de uma a outra, o que permite manter a distinção entre povos dispondo da escritura de povos sem escritura. Lévi-Strauss nunca lança suspeição sobre o valor de uma tal distinção. O que lhe permite principalmente considerar a passagem da fala à escritura como um salto, como a travessia instantânea de uma linha de descontinuidade: passagem de uma linguagem plenamente oral, pura de toda escritura – isto é, pura, inocente – a uma linguagem que junta a si a sua “representação” gráfica como um significant acessório de um tipo novo, abrindo uma técnica de opressão.⁸⁹

Aqui poderíamos lembrar o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade. Não seria este ato uma deglutição da técnica do outro? Os Nhambiquara não teriam enxergado na escrita alfabética e na utilização do papel a possibilidade de ampliar seus modos de expressão e de memória, e, conseqüentemente, suas potencialidades humanas? Derrida nos lembra que Lévi-Strauss afirma que os “Nhambiquara não sabem escrever... tampouco desenham”⁹⁰ mas, em outro momento da sua tese, Lévi-Strauss nos apresenta o resultado a que chegaram alguns Nhambiquara como “uma inovação cultural inspirada por nossos próprios desenhos”. Ao que Derrida acrescenta à constatação de Lévi-Strauss: “Ora, não se trata apenas de desenhos representativos mostrando um homem ou um macaco, mas de esquemas descrevendo, explicando, escrevendo uma genealogia e uma estrutura social. E este é um fenômeno decisivo”.⁹¹

⁸⁸ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 155.

⁸⁹ DERRIDA. *Gramatologia*, p.149.

⁹⁰ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 153.

⁹¹ DERRIDA. *Gramatologia*, p.15.

E por fim, Derrida nos pergunta até que ponto é legítimo dizer que os “pontilhados” e os “ziquezaques” feitos sobre cabaças, que Lévi-Strauss apenas nota brevemente, não são dignos de uma escrita. Em seguida lembra que o próprio Lévi-Strauss apresenta a seguinte nota em sua tese:

Os Nhambiquara do grupo (a) ignoram completamente o desenho, se excetuam alguns traços geométricos nas cabaças. Durante vários dias, não souberam o que fazer do papel e dos lápis que nós lhes distribuímos. Pouco depois, nós o vimos muito atarefados em traçar linhas onduladas. Imitavam nisso o único uso que nos viam fazer de nossos blocos de notas, isto é, escrever, mas sem compreenderem o seu objetivo e alcance. Aliás, eles denominaram o ato de escrever: iekariukedjutu, isto é, “fazer riscos”...⁹²

Ao que Derrida contesta: como se “escrever” em seu núcleo metafórico não fosse outra coisa, ou seja, toda escrita tem seu rastro, seu traço, seu risco. E se ela articula o ideal e real, o sensível e o inteligível, o significante e o significado, como formula o pensador, é somente no risco mesmo é que ela se faz possível.

Portanto, a lição de escrita que Derrida nos apresenta é a ampliação do conceito de escrita, no sentido de sairmos da esfera da escrita somente alfabética e etnocêntrica, e entendermos que existem outras arquiescrituras e múltiplas possibilidades de devires. Assim, a leitura que Derrida faz dos textos de Lévi-Strauss suscita que haja nas iconografias indígenas, pintadas no corpo, na cerâmica ou presente nos artefatos, atos de nomeação, escritas que dão conta de relações sociais e genealogias, muito antes da introdução da escrita alfabética e que, portanto, outras Histórias, e não somente a História ocidental, estão sendo contadas. Resta-nos aprender a ler.

As escritas da paisagem

Se o momento não-fonético ameaça a história e a vida do espírito como presença a si no sopro, é porque ameaça a substancialidade, este outro nome metafísico da presença, da ousia. Inicialmente sob forma de substantivo. A escritura não-fonética quebra o nome. Ela descreve relações e não denominações. O nome e a palavra, estas unidades do sopro e do conceito, apagam-se na escritura pura.

Derrida – *Gramatologia*

Considerando, portanto, a hipótese de que os indígenas possuem uma arquiescrita/arquiescritura e, portanto, escritas, é que continuarei minhas reflexões. A idéia que se quer delinear com este texto é de que a escrita dos povos indígenas, antes deles adquirirem o alfabeto, se constituiu como outras grafias. Isto é, eles já possuíam

⁹² STRAUSS *apud* DERRIDA. *Gramatologia*, p. 152.

modos de escrita quando se deu o contato com a escrita alfabética. Assim, a aquisição da escrita alfabética vem como mais uma possibilidade coletiva, a serviço da memória, para os indígenas. Poderíamos, por exemplo, pensar a coreografia dos rituais como uma dessas grafias.

O foco principal, aqui, será a iconografia indígena, que, podendo estar em vários suportes, como o corpo, a cerâmica, a tecelagem e a arquitetura, ainda é pouco estudada. A intenção, na parte que se segue, é apresentar breves estudos sobre a iconografia de alguns povos indígenas para, então, discutir como a aquisição da escrita alfabética não se deu como um “salto”, como diria Lévi-Strauss.

Além disso, ressalto a iconografia como escrita da *paisagem* também. Como veremos a seguir, a proposta estética da *autobiografia* de Maria Gabriela Llansol, ou seja, escrever o *vivo* com grafia própria, pode ser estendida às iconografias indígenas. Elas também escrevem com as mais variadas grafias os existentes, os animais, as plantas, os espíritos, e os seres por vir, sem uma hierarquia em que prevaleça o humano. As iconografias traçam, no sentido do rastro de Derrida, uma genealogia, uma estrutura social e também uma geografia do visível e do invisível.

Wayana

Leiamos sobre a lagarta *kurupêakê* dos Wayana:

Havia um tempo em que Wayana não se pintava. Certo dia, uma jovem ao se banhar viu boiando n'água vários frutos de jenipapo recobertos de figuras: – Ah! Para eu me pintar – exclamou.

Nessa mesma noite, um rapaz procurou-a na aldeia até a encontrar. Tornaram-se amantes, dormindo juntos noite após noite. Entretanto, ao alvorecer, o jovem sempre desaparecia. Uma noite, contudo, o pai da moça rogou-lhe que permanecesse. E ele ficou. Quando clareou perceberam que seu corpo era inteiramente decorado com meandros negros. Como o acharam belo, pintou a todos, ensinando-lhes esta arte.

Um dia o jenipapo terminou. O jovem desconhecido chamou a amante e foram a sua procura. Próximo ao jenipapeiro, pediu-lhe que o aguardasse, enquanto colhia os frutos. Ela não obedeceu, foi vê-lo subir na árvore. O que viu, entretanto, não foi o amante, mas uma imensa lagarta, toda pintada com os mesmos motivos. Enfurecida, disse-lhe para nunca mais voltar a sua aldeia, pois seus irmãos iriam matá-lo. Arrecadou os frutos que estavam caídos e regressou sozinha. Foi assim.⁹³

A primeira escrita de que trataremos é a dos Wayana, povo que habita as margens do rio Paru do Leste, ao Norte do Estado do Pará e possuem outras comunidades na Guiana Francesa e no Suriname. Como dito acima, eles aprenderam sua pintura corporal com a lagarta. A antropóloga Lucia Hussak Van Velthem afirma que os

⁹³ VIDAL (Org.). *Grafismo indígena*, p. 53.

Wayana não se sentem de posse delas, por isso eles afirmam: “as pinturas são dos ipó ‘sobrenaturais’, nós só as usamos”.⁹⁴

Seus escritos usam como suporte o corpo, mas também objetos cotidianos, como as cestas, os tecidos em madeira e, em especial, no caso dos Wayana, as rodas-de-teto presentes nas casas.

Os motivos iconográficos dos Wayana se chamam *mirikut*. Os *mirikut* estão agrupados, segundo a antropóloga, em quatro grupos definidos: os *tulupêê imirikut*, “os motivos da cobra grande”, que são o grupo mais vasto e mais complexo. Eles são compostos de elementos da fauna e da flora da região, além dos seres sobrenaturais. Lucia Hussak explica que eles:

Devem ser compreendidos como representações multidimensionais, pois, em seu registro mais comum, cada motivo refere-se concomitantemente a um determinado elemento do ecossistema amazônico, que nomeia o motivo, seu epônimo sobrenatural e a própria “cobra grande”. [...] Esse é o caso do motivo *meri* “*quatipuru*” que representa este roedor, um ente sobrenatural com o mesmo aspecto, porém de grandes dimensões (*merimã*), que, igualmente, remete à “cobra-grande.”⁹⁵

O uso dos *tulupêê imirikut* é geral. Pode tanto ser usado num ritual quanto em cestarias, tecelagem e entalhos.

Os *mirikut* do segundo grupo, os *iorok imirikut*, “motivos dos espíritos”, são uma “forma de comunicação entre o aprendiz e os espíritos que lhe proporcionarão conhecimento e a própria condição de *xamã*”.⁹⁶ Estes motivos são somente de conhecimento do mestre, que os confecciona na coroa de palha. Eles se constituem apenas dos animais que são *iorok*, “espíritos”, como certos ofídios, aves, mamíferos e borboletas.

Já os *urinuntop imirikut*, “motivos de guerra”, são para os guerreiros. Podem ser aplicados no corpo e na borduna. Entre os motivos estão os *kaikui* (onça-pintada) e *piá* (gavião real). Lucia Velthem registra que a função destes motivos é variada, dentre elas pode-se destacar “a identificação étnica durante as contendas, propiciar a incorporação, no guerreiro, de impulsos homicidas e aterrorizar os inimigos”.⁹⁷ E, por fim, a *maruana imirikut*, “motivos de rodas-de-teto”, que são as “pinturas corporais” de uma arraia sobrenatural.

Como conclusão, Lucia Hussak Van Velthem afirma que a iconografia Wayana e todos os seus usos são fundamentais para essa sociedade “pois os motivos se

⁹⁴ VIDAL (Org.). *Grafismo indígena*, p. 54.

⁹⁵ VIDAL (Org.) *Grafismo indígena*, p. 58.

⁹⁶ VIDAL (Org.). *Grafismo indígena*, p.58.

⁹⁷ VIDAL (Org.). *Grafismo indígena*, p. 58.

constituem como precisos intérpretes de sua autovalorização étnica e expressam, por meio do mesmo padrão formal, uma temática abstrata, fruto de reflexões cosmo-filosóficas a respeito da constituição e ordenação do seu universo”.⁹⁸



FIGURA 3 – motivo wayana

Kayapó-Xikrin

O povo Kayapó-Xikrin possui uma iconografia bem peculiar e complexa. Os Kayapó, como são conhecidos pelos não-índios, habitam a região Sudoeste do Pará, entre os rios Xingu e o Tocantins. Por intermédio de Morena Tomich, artista gráfica que trabalha com os Kayapó, soube que eles possuem uma palavra para pintura, *No`ok*, e que esta palavra somada à palavra para folha, *Pi`ok*, é que deu origem à palavra *Pi`ok no`ok*, que poderíamos traduzir como *escrita no papel*. Como podemos observar mais uma vez, noções de desenho, pintura e escrita parecem estar fundidas, corroborando, portanto, a idéia de Derrida que desconfiava da afirmativa de Lévi-Strauss quanto à “usurpação” instantânea da escrita alfabética pelos índios Nhambiquara.

Mais enfaticamente do que no caso da estudiosa dos Wayana, a antropóloga Lux Vidal afirma haver um sistema gramatical rigoroso na iconografia dos Kayapó, o que a

⁹⁸ VIDAL (Org.). *Grafismo Indígena*, p. 64.

leva a dizer que eles possuem um “idioma-código” expresso graficamente e com uma gramática. A pesquisadora afirma que somente as mulheres é que se dedicam à pintura corporal com o jenipapo. Resta aos homens apenas passarem tintura de carvão ou urucum na face ou no corpo. Os Kayapó realizam uma escrita talvez com poder análogo à alfabética, sem o ser.

Com o objetivo de mostrar “que a pintura corporal como toda ornamentação do corpo possui as características de um sistema visual rigidamente estruturado”,⁹⁹ Lux Vidal elaborou um quadro onde ela tenta dar conta de um momento social da vida dos Kayapó, o nascimento de uma criança. O quadro será reproduzido na página seguinte para que se possa ter melhor leitura deste processo.

⁹⁹ VIDAL (Org.). *Grafismo Indígena*, p. 160.

Quadro 1 – SEQÜÊNCIA PICTÓRICA: NASCIMENTO DO PRIMOGÊNITO DE UM CASAL					
Seqüência	Criança	Mãe	Pai	<i>Kwatui*</i>	<i>Ngét**</i>
I. Nos sete primeiros dias após o nascimento, o irmão da mãe faz a indumentária do bebê: tipóia e pequena esteira trançadas em folha de buriti.	A	A	A	A	A
II. 8º dia: queda do cordão umbilical.	A	A	B	A	A
III. 9º dia: primeiro banho do bebê; perfuração do lábio inferior pelo avô materno.	J ₁	J ₂	C	J ₃	J _{4m}
IV. 10º dia	—	—	J _{4m}	J _{5f}	J _{5m}
V. 12º dia	—	J ₃	J _{5m}	—	—
VI. 17º dia	J _{5c}	J _{4f}	—	—	—
VII. 2 meses	—	J _{5f}	—	—	—

**Kwatui*: nome para as avós, materna e paterna, e para as irmãs do pai.
***Ngét*: nome para os avós, materno e paterno, e para os irmãos da mãe

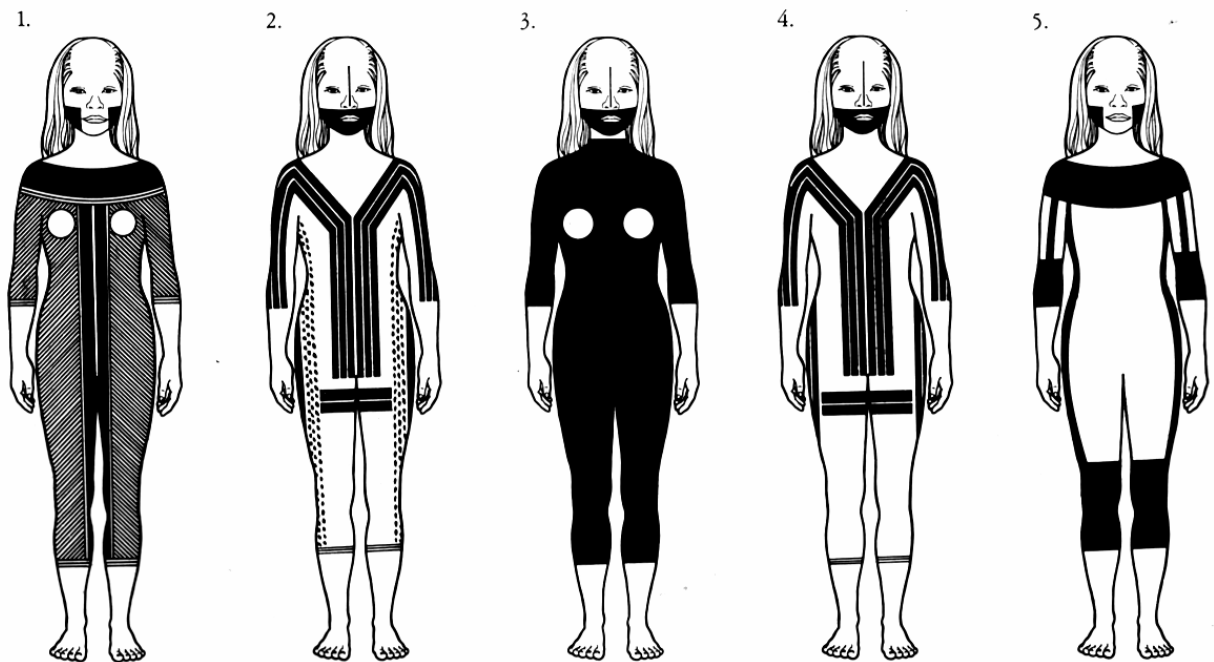
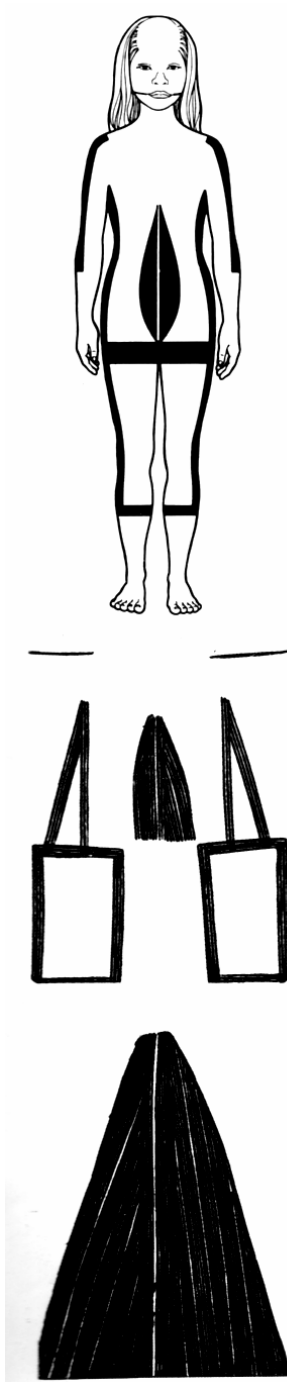


Figura 4 – quadro elaborado por Lux Vidal.



Quadro 2 - ORDEM DE SEQÜÊNCIA			
A →	B → C	→ J _{1/2/3/4}	→ J ₅
Tintura de urucum	Tintura de urucum e carvão	Pintura de jenipapo	Pintura de jenipapo
<p>— Posição liminar</p> <p>— Severas restrições e tabus alimentares</p> <p>— Grupos domésticos, periferia</p> <p>A: cada qual aplica sua camada de urucum.</p>	<p>Para o pai:</p> <p>— Reintegração no conselho dos homens</p> <p>— Periferia — centro da aldeia</p> <p>— Enfeitado por uma amiga formal e conduzido ao centro da praça por um amigo formal</p> <p>B: cabelos untados com óleo de babaçu; face enegrecida com carvão e corpo pintado com urucum</p> <p>C: face e corpo inteiramente enegrecidos com carvão.</p>	<p>— Fim das restrições</p> <p>— Transição à normalidade e à reintegração na comunidade</p> <p>— Desenhos específicos indicando processo de reintegração</p> <p>Pintura executada sempre por mulheres aparentadas</p> <p>J₁: <i>tep-ibe</i> — Desenho constituído de linhas paralelas, verticais, específico de recém-nascidos. Aplicado a dedo. Representa indiscriminadamente a mancha do couro da anta nova, veado novo ou pequeno peixe</p> <p>J₂: <i>ã-ke-re-ko</i> — Primeiro desenho da jovem mãe. Representa o desenho de um peixe</p> <p>J₃: <i>rop-krori</i> — Desenho comumente feminino, que indica o término do período de restrições. Representa o couro da onça</p> <p>J₄: <i>mẽ-tuk</i> — Outra variante indicando o fim do período de restrições. Todo negro. A variante feminina (J_{4f}) e a masculina (J_{4m}) diferem uma da outra apenas no desenho do rosto.</p>	<p>— Posição normal</p> <p>— Participação plena na vida comunitária</p> <p>— Desenhos específicos: para crianças (J_{5c}), para mulheres (J_{5f}) e para homens adultos (J_{5m})</p> <p>Pintura executada sempre por mulheres aparentadas</p>

31. Na página anterior, pintura corporal feminina: 1) *ã-ke-re-ko*: pintura de mulher com filho recém-nascido (J₂), 2) *rop-krori*: pintura feminina de fim de resguardo (J₃), 3) pintura de fim de resguardo: *mẽ-kra-karo-ók*: depois do nascimento de um filho (J₄), 4) *mẽ-kray-tuk-ók*: iniciação feminina, 5) *mẽ-ã-kako-tuk*: pintura ritual, os espaços em branco são preenchidos com penugem de periquito (Desenhos de Odilon João Souza Filho).

32. Trabalhando em papel, as pintoras reproduzem apenas as estampas, mas nunca fazem o mesmo com o corpo. Às vezes, sintetizam um desenho ao máximo, reproduzindo-o à sua expressão mais simples. A partir de uma fotografia, desenhamos a figura feminina acima, cuja pintura corporal indica o fim do resguardo. A mesma pintura aparece ao centro, desenhada em papel por uma pintora xikrin. Por fim, abaixo, o mesmo motivo é reproduzido na sua expressão mais simples: aparece agora apenas o mínimo considerado necessário para caracterizar a pintura.

Figura 5 – continuação do quadro elaborado por Lux Vidal.

Lux Vidal acrescenta que as iconografias são altamente estilizadas e que a maioria delas só poderia ser entendida por um membro da comunidade. Ela afirma que as iconografias possuem aspectos da região, fauna e flora, incluindo também objetos da cultura não-indígena, como por exemplo, uma caixinha de fósforo que passou a fazer parte do cotidiano da aldeia.

Huni Kuin

Moradores do estado do Acre, do sul do Amazonas e também do Peru, os Huni Kuin possuem também uma iconografia riquíssima. Como já relatei antes, os próprios professores indígenas Kaxinawá têm pesquisado sua grafia, os *Kene*.

No livro de Els Lagrou sobre a estética Huni Kuin, povo do professor Zezinho, a antropóloga também nota a relação existente entre os *Kene* e a escrita alfabética:

Estes padrões de desenhos [os kenes] são chamados de “a língua dos yuxin”, e podem ser produzidos somente pelas mulheres. Este grafismo é chamado de a arte de escrever a coisa verdadeira: *kene kuin*. Escrever na linguagem do alfabeto é chamado de *nawan kene*, a escrita dos estrangeiros, no caso, a dos brancos.¹⁰⁰

Os *kene kuin*, “desenho verdadeiro”, são usados também em variados suportes, mas os principais são o corpo e o tecido. Como afirma Els Lagrou, o *kene*

pode ser usado somente por iniciados, jovens que realizaram o rito de passagem. Apesar de ser mais comum em ocasiões rituais ou quando se espera visita do Peru, todo adulto que queira se embelezar pode deixar-se pintar com o *kene kuin* por uma parenta feminina próxima ou por sua esposa, no caso dos homens, sempre que haja jenipapo à mão.¹⁰¹

Assim como na história em que o espírito da jibóia ensina a utilização da bebida aos Huni Kuin, no caso da iconografia, ela também tem seu papel. Conta a história dos Huni Kuin que a jibóia, na forma de uma senhora, ensinou para as mulheres os desenhos através da técnica da tecelagem. Além disso, os motivos têm sua formalização e regra de composição pelo desenho da pele da cobra, como assinala a antropóloga Els Lagrou:

Resumindo, podemos dizer que o yuxibu [espírito] da jibóia/sucuri deu ao homem o conhecimento tanto de preparar quanto de tomar a bebida, o conhecimento de produzir visões, e às mulheres o conhecimento de produzir e gerar desenhos. Todos os desenhos possíveis se encontram virtualmente na pele da cobra, onde um desenho pode ser transformado em outro seguindo certas regras de composição¹⁰².

Um fato que merece ser ressaltado é o livro *Nuku Kenu Xarabu*, produto da pesquisa de Joaquim Maná Huni Kuin. O livro é todo na língua dos Huni Kuin, decisão

¹⁰⁰ LAGROU. *A fluidez da forma*, p. 109.

¹⁰¹ LAGROU. *A fluidez da forma*, p. 110.

¹⁰² LAGROU. *A fluidez da forma*, p. 71.

defendida pelo próprio Maná, e realizado com intuito de registrar a tradição e para ser usado nas escolas. Portanto, temos acesso somente aos motivos iconográficos que estão registrados através de fotos tiradas de tecidos feitos por mestras Huni Kuin para a pesquisa de Maná. Ele nos diz no prefácio, que é em português, que o livro é formado por três capítulos: o primeiro conta a história do algodão e de como os *kene* foram aprendidos. O segundo fala sobre os tipos de *kenes* utilizados para a pintura corporal e os cantos a eles associados. E, no terceiro, temos as imagens, a classificação e os nomes de cada *kene*.

Waiãpi

A iconografia dos Waiãpi não está relacionada tanto com a morfologia da sociedade, como a iconografia Kayapó, mas com o mundo sobrenatural. Como assinala Dominique Gallois, a iconografia Waiãpi “se refere diretamente ao mundo dos ‘outros’. E, nesse sentido, constitui-se como um dos meios de comunicação privilegiados com o mundo sobrenatural”.¹⁰³

Ao escrever sobre a “A arte iconográfica Waiãpi”, povo que habita o Amapá e a Guiana Francesa, a antropóloga Dominique Gallois conclui que o *kusiwa*, arte gráfica que é aplicada sobre diferentes suportes (corpo, cerâmica, cabaça e, hoje em dia, papel), “pode ser traduzido como representação gráfica abstrata, e inclui outras formas de representação alheias à tradição do grupo, como a escrita”.¹⁰⁴

Opondo-se ao *kusiwa*, que são os motivos iconográficos, os Waiãpi possuem um outro conceito, *ta`anga*, que designa uma maneira figurativa de representar. Assim, os bonecos zoomorfos feitos na aldeia e a fotografia, introduzida entre eles, são conceituados como *ta`anga*.

Como nas outras etnias, os motivos *kusiwa* seguem a relação intrínseca com os animais e suas características externas. Dominique lista os mais frequentes motivos, como os da cobra (*moj*), da espinha de peixe (*pira ka`we*), da borboleta (*panã pepokwer*), do casco de jabuti (*iãwi*) e do sapo (*moru*). A antropóloga ainda assinala alguns critérios de beleza entre as iconografias. A firmeza do traço sem manchas e a associação de vários motivos, o que demonstra o conhecimento de motivos e a capacidade de composição.

¹⁰³ VIDAL (Org.). *Grafismo indígena*, p. 210.

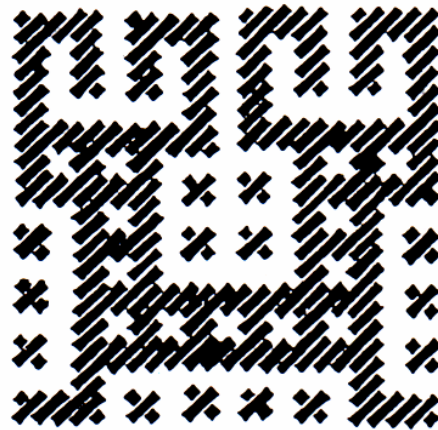
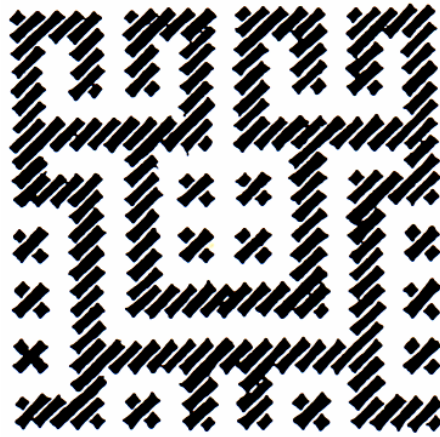
¹⁰⁴ VIDAL (Org.). *Grafismo indígena*, p. 210.

Para os Waiãpi, a pintura corporal também foi aprendida de um rapaz que se metamorfoseou em cobra e que, depois de descoberto pelos irmãos da garota que ele seduzia, é morto e volta ao seu estado de cobra. Há ainda o mito que diz que os *kusiwa* foram apreendidos por um índio que assistiu numa noite à dança das sombras dos mortos. Ele rouba a ponta do bastão de dança e o leva para a aldeia. Ao amanhecer, os Waiãpi podem observar os motivos e reproduzi-los no corpo.

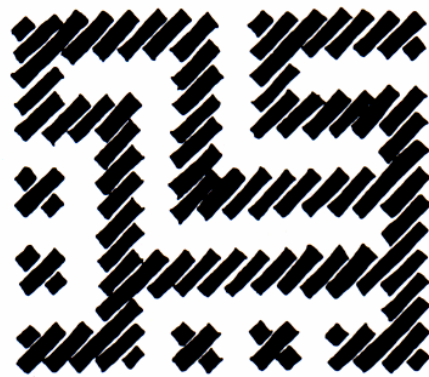
Estes motivos marcam quem os utiliza. Eles realizam a metamorfose das pessoas. Dominique assinala que:

O que está em jogo, portanto, são diversas maneiras de transformar o corpo, de alterar os componentes da pessoa humana. O conceito de “pintar” (*o-mongy*) carrega, aliás, este importante significado: pintar é ao mesmo tempo “decorar” e “alterar o estado da pessoa”. A mesma palavra é utilizada para a decoração do corpo com jenipapo ou urucum e para a aplicação de remédios no corpo de um doente.¹⁰⁵

¹⁰⁵ VIDAL (Org.). *Grafismo indígena*, p. 226.



5. Motivo de cestaria. O motivo principal é *maturuanã*, uma lagarta sobrenatural bicéfala, em suas duas possibilidades gráficas. Os motivos subsidiários são: pelos (compridos e encaracolados), cabeças, alimentos, pés/mãos, seios (Desenho de G. Leite, 1978).



6. Motivo de cestaria representando *meri, quati-purú* e seu homônimo sobrenatural (Desenhos de G. Leite, 1978).

Figura 6 – motivo waiäpi

A iconografia como textualidade

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

Silvina Rodrigues Lopes

Derrida afirma que em um texto “se dá sempre uma certa representação de suas próprias raízes, estas vivem apenas desta representação, isto é, de nunca tocarem o solo”¹⁰⁶, ele utiliza-se da palavra sobreimpressão para dizer das diversas impressões de um texto.¹⁰⁷ Assim como ele, a escritora Maria Gabriela Llansol, ao falar sobre Bruxelas, num período em que ela viveu na Bélgica, afirma que:

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

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

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

Eis o que aconteceu realmente:

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

“concebe um mundo humano que aqui viva, nestas paragens onde não há raízes.”¹⁰⁸

Para todos os grupos indígenas mencionados neste trabalho, a escrita alfabética parece ser apreendida como sobreimpressão das escritas já existentes. Assim, de acordo com o argumento de Derrida, os indígenas não teriam apreendido a escrita alfabética num “salto”, mas confrontando *paisagens*, como nos diz Llansol. Mas no caso dos indígenas, está em confronto não só a *paisagem* da língua portuguesa em relação às línguas indígenas, mas a escrita alfabética em relação às outras grafias. Por isso mesmo, há uma *paisagem* inovadora e bela nos livros que eles estão escrevendo, pois os livros se encontram numa diversidade através da sobreimpressão não só das línguas, mas das grafias, já que eles já tinham grafias particulares.

¹⁰⁶ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 126.

¹⁰⁷ “Entre muitos outros, este fragmento vem em sobreimpressão de uma passagem da tese sobre os Nhamiquara.” (DERRIDA. *Gramatologia*, p. 151.)

¹⁰⁸ LLANSOL. *Lisboaleipzig, o encontro inesperado do diverso*, p. 124.

Como primeira impressão dos elementos gráficos indígenas, o que fica bastante claro é que os motivos, geralmente, são grafias dos seres e corpos da *paisagem*. A afirmação de Silvina Rodrigues Lopes de que o texto llansoliano pressupõe que o mundo seja dado como escrito, mais uma vez pode ser aplicada à escrita indígena. Nas palavras de Llansol, podemos aprender sobre a maneira dos povos indígenas escreverem o mundo:

O que aprendi é que todas estas formas da mesma imagem se relacionam entre si e que a palavra é uma forma de comunicação rara, mesmo entre seres-humanos, e não é, de modo algum, a mais fiável. Tudo comunica por sinais, por regularidades afectivas, por encanto amoroso, por perigo de anulação. Tudo comunica por incompreensão. Nada está em nada, apesar das múltiplas implicações das formas entre si, mas o conhecimento mútuo e, sobretudo, o reconhecimento, não é um dado inicial, dado à partida. Elabora-se entre formas concretas que, estabelecendo uma relação preferencial, decidem cuidar umas das outras¹⁰⁹.

Da interessante constatação, por parte da antropóloga Dominique Gallois, de que pintar é ao mesmo tempo “decorar” e “alterar o estado da pessoa”, podemos deduzir que, ao pintar com o motivo da *paisagem*, o que o Waiãpi faz é incorporá-la, também por *sobreimpressão*. Ele altera seu estado, deixa-se afetar por aquele animal, planta ou ser sobrenatural com o qual ele se pintou.

Assim, não se trata de representação do ser que ele está incorporando, mas da vivência daquele estado/forma que tem seus atributos próprios. Como afirma Llansol: “qualquer ser que habite o texto tem sua forma própria de agir”. O corpo/texto encontra-se em estado de metamorfose, como desenvolve Viveiros de Castro:

Teríamos então, à primeira vista, uma distinção entre uma essência antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie, mas que não seria um atributo fixo, e sim uma roupa trocável e descartável. A noção de “roupa” é, com efeito, uma das expressões privilegiadas da metamorfose – espíritos, mortos e xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais – processo onipresente no “mundo altamente transformacional” (Rivière 1994) proposto pelas culturas amazônicas.¹¹⁰

De acordo com a afirmativa do antropólogo, entendemos que a escrita iconográfica, esta possibilidade de trocar de “roupa”, ou seja, de uma pessoa humana incorporar o ponto de vista de outro ser, atribuindo-se características corporais através da pintura, é uma maneira de ser afetado, de potencializar os devires, desterritorializar o humano. Mas este devir não quer dizer que ele seja transformado em animal. Deleuze afirma que os devires não são sonhos nem fantasmas, “pois se o devir animal não consiste em se fazer animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna

¹⁰⁹ LLANSOL. *Lisboaleipzig, o encontro inesperado do diverso*, p. 142.

¹¹⁰ CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 351.

realmente animal, como tampouco o animal se torna realmente outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio”.¹¹¹

Afirmção importante sobre o devir, pois esse “mundo altamente transformacional”, a que se refere Viveiros de Castro, não é uma representação, uma personagem, e por isso a maneira de conceber o texto de Maria Gabriela Llansol é tão rica para adentrarmos a textualidade indígena. Llansol se reconhece criada à imagem da presença da não-humanidade:

O ser-humano ou, se preferirem, o meu-ser-humano constitui-se (o tal castelo incansável da Noite) na proximidade de um ponto de não-humanidade. Mais, se o humano olha para esse ponto não humano.

[...] Eu aceito que eu, *ser-humana*, fui criada à imagem dessa presença de não-humanidade. É essa imagem - que surge na *cena fulgor* - e que permite o apelo e a relação; mas daí nunca inferi, porque contrária à minha experiência, que eu tenha a mesma forma que essa imagem. O ser-humano é uma forma inconfundível, inalienável, e exclusiva de nós mesmos. Por isso eu disse “fracionar a imagem nas suas diversas formas”, e por isso *o belo é o encontro inesperado do diverso*.¹¹²

Imagem criadora que um índio vivencia ao caçar durante dias até conhecer completamente, a ponto de escrever, sua presa; imagem de quem se relaciona com a planta, que, ao comunicar por sua folhagem, evoca um ritual, que será repetido constantemente na casa dos homens; imagem do convívio com seres que, embora não sejam reais, existem, os *existentes-não-reais*, e dão forma à escrita, fracionando a imagem nas suas diversas formas; imagem que tem na *paisagem*, no logos do lugar, nas cenas vividas pela coletividade a cada ritual, o seu princípio da não-contradição:

O que, tanto num caso como no outro, eu procurava sem o saber, era o logos, a que mais tarde chamei a *cena fulgor* - o logos do lugar; da paisagem; da relação; a fonte oculta da vibração e da alegria, em que uma cena - uma morada de imagens -, dobrando o espaço e

Reunindo diversos tempos,
Procura manifestar-se.

E a única realidade que acedi, que tive de aprender, foi a de estar sempre atenta, de não deixar escapar nenhuma *cena* diante do princípio da não-contradição, de olhar o que está advindo, a propor-se ao futuro.

Aprendi que o real é um nó que se desata no ponto rigoroso em que uma *cena fulgor* se enrola e se levanta.¹¹³

Penso que os indígenas estão em consonância com o que nos propõe Maria Gabriela Llansol em relação à *autobiografia*. Eles, em suas *paisagens*, grafam o logos do lugar, o *vivo* de forma própria. Criam suas maneiras de ver e estar no mundo. Tudo que está ao redor pode se tornar parte da grafia e *figurar* na textualidade, assim plantas, animais, acidentes geográficos, espíritos, estão terminantemente compondo a *paisagem*:

¹¹¹ DELEUZE. *Mil platôs 4*, p. 18.

¹¹² LLANSOL. *Lisboaleipzig, o encontro inesperado do diverso*, p. 141.

¹¹³ LLANSOL. *Lisboaleipzig, o encontro inesperado do diverso*, p. 128.

Tudo o que sinto, em minha volta, se torna sinônimo de ser vivo. Em toda forma, há vida e movimento, compreensão e projecto, percepção e sensibilidade. Esta pedra que coloquei no centro da nossa mesa de Natal, e que trouxe de Portugal batida pelos ventos sabe que o real tem um reverso e uma face. Mas eu **não sei** como ela sabe que o reverso não é integralmente inacessível.¹¹⁴

Textualidade llansoliana, portanto, que abre caminhos, ao produzir suas chaves-de-ler,¹¹⁵ para percebermos o texto dos índios enquanto escrita e *paisagem*, se relacionando com os seres mais diversos, reais e *existentes-não-reais*, incluindo assim a convivência com a geografia imaterial “própria do corpo de afetos”, sem hierarquia entre os corpos:

Na verdade, proponho uma emigração para um Locus/Logos, paisagem onde não há poder sobre os corpos como, longinquamente, nos deve lembrar a experiência de Deus, fora de todo contexto religioso, e até sagrado. Apenas sentir, ao nosso lado, dentro e fora de nós, perto e longe, uma realidade inconfundível, incomunicável, incompreensível e inimaginável mas que é, como nós, à sua imagem, unicamente presença _____ que nunca poderão falar, e que entre si trocarão um texto sem fim, feito de sinais, gatafunhos, que escreve mutuamente, que as presenças não nos fazem mal nem medo.¹¹⁶

Ao tomarem para si a escrita alfabética por sobreimpressão de uma escrita iconográfica, os indígenas, através de linhagens diferentes das de Maria Gabriela Llansol, incluem-se na textualidade proposta pela escritora. Dentre as várias características da Estética Orgânica, pautada pela *autobiografia*, está o que Deleuze e Guattari também consideram, no livro *Kafka – Por uma literatura menor*, um dos aspectos revolucionários das literaturas menores: os “agenciamentos coletivos da enunciação”.¹¹⁷ O que, exemplarmente, nos dizem os Wayana sobre sua iconografia e que também podemos observar em sua escrita alfabética: “as pinturas são dos ipó ‘sobrenaturais’, nós só as usamos”.

A desterritorialização da língua escrita alfabética e, em especial, a portuguesa, no processo de aquisição e produção de textos pelos indígenas, também é um fator importante que pode ser comparado ao que nos diz Deleuze e Guattari sobre a língua menor de Kafka, principalmente nas metamorfoses animais:

Não há mais nem homem nem animal, já que cada um desterritorializa o outro, numa conjunção de fluxos, num *continuum* reversível de intensidades. Trata-se de um *devenir* que compreende, ao contrário, o máximo de diferença como diferença de intensidade, transposição de um limiar, alta ou queda, baixa ou ereção, acento de palavra. O animal não fala “como” homem, mas extrai da linguagem tonalidades sem significação; as próprias palavras não são “como” animais, mas sobem por

¹¹⁴ LLANSOL. *Finita*, p. 150.

¹¹⁵ Referência ao 4º Jade – cadernos llansolianos intitulados *A chave de ler*.

¹¹⁶ LLANSOL. *Lisboaleipzig, o encontro inesperado do diverso*, p. 139.

¹¹⁷ DELEUZE, GUATTARI. *Por uma literatura menor*, p. 28.

conta própria, ladram e pululam, sendo cães propriamente lingüísticos, insetos ou ratos”¹¹⁸.

Por fim, podemos afirmar que a textualidade avança, dá um passo à frente, garantindo aos índios que a escrita não é apenas aliada do poder. Ela também serve para, na contramão da cultura, da língua, de todas estas abstrações, na sua literalidade, destruir o poder, desterritorializar lugares historicamente dominadores e abrir caminhos a novas *paisagens*.

¹¹⁸ DELEUZE, GUATTARI. *Por uma literatura menor*, p. 34.

A experiência do livro Maxakali

O objetivo deste capítulo é ler alguns dos livros publicados por um grupo indígena específico: o Maxakali. Nos capítulos anteriores, tracei considerações sobre a aproximação do texto de Maria Gabriela Llansol e os textos indígenas em geral. Ao aprofundarmos no modo singular de escrita Maxakali encontramos uma prática concreta quanto à escrita da *paisagem*. Neste trabalho, focalizo três livros escritos pelos Maxakali, através dos quais acredito podermos experienciar uma leitura bastante reveladora e particular.

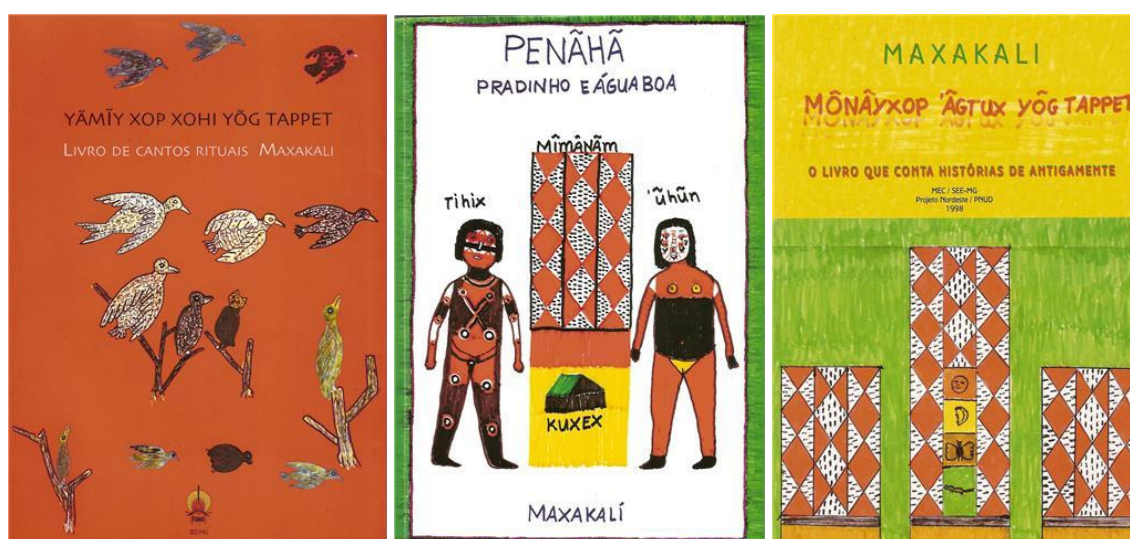
Maxakali é a comunidade com a qual tive maior convívio, como monitor do Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas da UFMG. O Curso é uma experiência que faz dialogar os conhecimentos tradicionais das etnias e os conhecimentos ditos “científicos”. Ele é concebido a partir da idéia de percursos acadêmicos, ou seja, cada aluno escolhe a área de conhecimento em que quer aprofundar e pesquisar. Outra diferença é que o Curso se organiza em módulos presenciais, quando os alunos têm contato com os professores da UFMG, e inter-módulos, para continuidade dos trabalhos nas aldeias indígenas. Minha atuação foi direcionada para projetos realizados com o povo Maxakali, dentre os quais está o *Livro de saúde Maxakali*, projeto de formação de alguns alunos.

A língua falada por eles é o Maxakali. A língua maxakali é considerada por estudiosos pertencente a uma família lingüística isolada. De acordo com Marina Vieira, antropóloga que estudou os Maxakali, apesar de alguns não verem relação lingüística nem cultural entre os Maxakali com os povos Jê, a língua maxakali é atualmente classificada como Macro-Jê¹¹⁹. São raros os casos de falantes do português entre os Maxakali, principalmente entre mulheres e crianças. Em geral, os melhores falantes do português são os professores, espécie de tradutores do mundo de fora, e as lideranças, pois têm muito contato com os brancos.

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

¹¹⁹ VIEIRA. *Guerra, ritual e parentesco entre os Maxakali*, p. 5.

Atualmente, a escrita alfabética da língua maxakali é ensinada na escola, juntamente com a aula de cultura. Desde que eles passaram a participar de cursos de formação, já foram produzidos cinco livros, todos bilíngües, escritos pelos Maxakali com o acompanhamento de professores brancos, são eles: *Mõnãyxop 'ãgtux yõg tappet - O livro que conta histórias de antigamente*, *Ûxuxet ax, hãm xeka ãgtus - Geografia da nossa aldeia*, *Yãmîy xop xohi yõg tappet - Livro de cantos rituais Maxakali* e *Penãhã – livro de Pradinho e Água Boa*, além do *Livro de saúde Maxakali* ainda inédito, que será publicado no segundo semestre de 2008.



FIGURAS 7, 8 e 9 – capas de livros maxakali

Atualmente, a população Maxakali é de aproximadamente mil e trezentos indivíduos e os territórios demarcados onde vivem ficam na região nordeste de Minas. Os territórios estão divididos em quatro aldeias: Água Boa e Pradinho, Aldeia Verde e Cachoeirinha. Água Boa e Pradinho são duas aldeias mais antigas. A aldeia Verde e a aldeia Cachoeirinha são mais novas e foram formadas a partir de uma separação ocorrida entre os grupos que habitavam Água Boa e Pradinho.

O interessante é destacar que, antes do contato com os não-índios, os Maxakalis não viviam em um território próprio.¹²⁰ Como eles mesmos já me disseram diversas vezes, o Maxakali “gostava de mudar de lugar”. Um dos motivos para esse fato é a morte de algum parente, como registrado no texto “Mudou outra vez” do livro *Penãhã*: “Os

¹²⁰ Território: extensão ou base geográfica do Estado, sobre a qual ele exerce a sua soberania e que compreende todo o solo ocupado pela nação, inclusive ilhas que lhe pertencem, rios, lagos, mares interiores, águas adjacentes, golfos, baías, portos e tb. a faixa do mar exterior que lhe banha as costas e que constitui suas águas territoriais, além do espaço aéreo correspondente ao próprio território 2. área que um animal ou grupo de animais ocupa, e que é defendida contra a invasão de outros indivíduos da mesma espécie. (MICHAELIS, *Moderno dicionário da língua portuguesa*, p.2052)

Ou como nos diz João Barrento no livro *Chaves de ler*, território é “aquilo que o olho dos poderes vê e toma como seu”, onde, aliás, ele inclui a própria literatura.

índios moravam dentro do mato. Certo dia, morreu um parente deles. Depois, eles o enterraram e mudaram de lugar”.¹²¹

Lendo o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, pude compreender melhor a maneira tão particular dos Maxakali delimitarem fronteiras: “Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa mundi do Brasil”.¹²²

Só depois do contato nada amistoso com fazendeiros e moradores da região e com a conseqüente demarcação de terras pelo governo brasileiro é que eles foram obrigados a conviver, na prática, com a noção de território. O que observamos hoje em dia é que a fixação em um território reduzido trouxe restrições imensas na vida cotidiana dos Maxakalis, pois o seu costume era o de viver em um lugar por um tempo e depois deixá-lo rumo a outro em busca de novas condições de caça e pesca, ou por motivo de morte de algum parente.

Dentre os problemas gerados pelo contato com os Brancos, posso citar a degradação do solo, o desmatamento e a extinção da fauna e da flora. No caso dos Maxakali esta situação é agravada, porque o território deles é muito pequeno em relação a outros grupos indígenas e a dificuldade de ampliação do território é grande visto que ele é envolvido por fazendas e pequenas áreas urbanas.

Para além da falta de recursos para a sobrevivência que esta situação criou, está a dificuldade do Maxakali de viver a “vida dos antepassados” como provedores da família através da caça e da guerra, pois estes estão associados ao convívio com os animais e com os inimigos. Como nota Frances Popovich, missionária que viveu e ajudou Harold Popovich na escrita da língua Maxakali, essa situação fez com que o Maxakali desse maior ênfase na vida ritual com o intuito de manter “o sentido de sua existência”.¹²³

Assim sendo, penso que a textualidade Maxakali incorpora a produção do livro como uma forma visceral de continuar concretamente o relacionamento com a *paisagem*: o livro mantém existente, faz ver, vivenciar o que, muitas vezes, já não podia ser visto; o livro imprime o fascínio de ver uma onça, um morcego, os espíritos-corpos.

É o que nos mostra, por exemplo, a cena do pajé Mamey Maxakali numa das oficinas de realização do *Livro de saúde Maxakali*. Num pequeno ritual de despedida

¹²¹ MAXAKALI. *Penãhã*, p. 109.

¹²² ANDRADE. *A utopia antropofágica*, p. 47.

¹²³ POPOVICH *apud* VIEIRA. *Guerra, ritual e parentesco entre os Maxakali*, p. 138.

para o médico que nos ajudou na revisão do livro, Mamey realizou o ritual segurando uma folha de papel que continha o desenho de um espírito-bicho. Mamey cantava olhando o papel como quem lê uma partitura musical, um poema ou um texto religioso. Normalmente, num ritual, o animal está presente, mas na situação relatada o pajé utilizou a folha de papel iconografada.

Com certeza, foram experiências intensas como esta, presenciada no convívio com os Maxakali, que tornaram a escrita deste texto tão circunstancial. Em especial, o encontro com uma pessoa: Rafael Maxakali. Como monitor do Curso e responsável por acompanhar o seu percurso acadêmico na UFMG, tive a oportunidade de observar sua prática, além de conversarmos sobre suas concepções de escrita, durante a confecção do *Livro de saúde Maxakali*. Ele é, sem sombra de dúvida, um escritor. Escritor Maxakali, arrebatado pelo desejo de registrar as histórias Maxakali que ouviu do seu pai em livros. Como ele mesmo me disse “Rafael tem pensamento bom”. Outros quatro Maxakali fizeram parte da experiência do *Livro de saúde Maxakali*: Pinheiro Maxakali, Isael Maxakali, Mamey Maxakali e Sueli Maxakali.

O yãmîy: o rastro maxakali

Como nos diz Evandro Nascimento, a arqui-escritura, conceituada por Jacques Derrida, procura dar conta de uma *inscrição geral* como independente das escritas particulares. A primeira violência, gesto originário da arqui-escritura, é a de nomear, pensar no único de um sistema, inscrever a diferença. Mas esse momento que é um “desde-sempre-lá”, uma impossibilidade de voltarmos a essa presença originária, nos leva a um passado absoluto. Assim, segundo Derrida “é isto que nos autorizou a denominar rastro o que não se deixa resumir na simplicidade de um presente”.¹²⁴

Antes de passarmos aos livros escritos pelos Maxakali, o que pretendo delinear, para que possamos entender um pouco mais da prática da escrita e da vida Maxakali, é a relação entre o *rastro* e o yãmîy Maxakali, o espírito-corpo da *paisagem*. São os yãmîys que articulam toda inscrição gráfica Maxakali: as pinturas corporais, os cantos, as coreografias, os adornos, etc. São eles também que organizam as relações de parentesco, pois o yãmîy passa de pai para filho¹²⁵, e a genealogia Maxakali, como veremos no texto contado por Totó Maxakali para o *Livro de saúde Maxakali*.

¹²⁴ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 81.

¹²⁵ Rafael Maxakali disse que o yãmîy de seu pai era a anta e ele recebeu-o de seu pai.

Enquanto fazem contato com o mundo espiritual, ou seja, quando realizam o *yãmîxop*¹²⁶, os Maxakali vivenciam o *rastro*, ou seja, entram em contato com esse passado absoluto, tempo onde as diferenças entre humanos, animais, plantas, ainda não existiam. E é nesse momento que se cruzam as barreiras corporais para que se conheçam outros corpos que advêm do afeto e, portanto, a *paisagem*. Diria, com Viveiros de Castro, que os Maxakali adquirem nos *yãmîxops* outras perspectivas e aprendem de cada *yãmîy* seu atributo fixo, a “roupa” do ser em que ele adquire outro ponto-de-vista, transformando-a em iconografia.

Assim, cada um desses *vivos* que estão sendo escritos possuem uma grafia própria, ou seja, podemos afirmar com Maria Gabriela Llansol, que os Maxakali estão usando a *autobiografia*, a linguagem própria de todo vivo, como um método de escrita e, por isso, Llansol nos alerta para a importância da *paisagem*:

É vital conhecer a paisagem.

Por um lado, cada uma das suas raças – a floresta, o bosque, o mar, os animais, a falésia, o jardim, a encosta, o vale, o deserto -, induz uma modalidade particular de relacionamento. Por outro, é dela e nela que se formam e se modificam as forças que ora dividem, ora unificam os sexos propriamente humanos. A Beleza e a Harmonia não se produzem de forma platônica, nem nascem da exclusiva vontade dos homens. Sempre que avança ao seu encontro, sob a forma de Beleza, o que têm de mais verdadeiro, deveriam acolhê-lo com gratidão porque precisam do sexo da paisagem, fonte única de toda a Beleza.¹²⁷

A escrita alfabética, no caso Maxakali, então, não teria sido aprendida por um “salto”, mas sim por *sobreimpressão* de uma escrita iconográfica, a escrita do *yãmîy*. A imersão nesta experiência nos proporciona a percepção de que a escrita é parte de um modo de ser e estar no mundo:

Yãmîy quer dizer “canto” em Maxakali. E também “espírito”. *Yãmîy* é a concepção central para se entender a cultura e a religião Maxakali. Para o Maxakali o trabalho com a palavra é o cerne da vida, da religião e da cultura. Em sua concepção o ser humano nasce com um *koxux* (fala-se algo como “kochui” – palavra que na sua língua designa qualquer 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” *yãmîy*-cantos ao longo da vida.¹²⁸

A afirmação da antropóloga é esclarecedora quanto ao surgimento e a importância dos *yãmîys*. Em outro momento, na apresentação do *Livro de cantos rituais Maxakali*, ela mesma enriquece sua afirmação dizendo “Os *yãmîy* são vários.

¹²⁶ “Xop” é uma partícula que indica plural na língua Maxakali.

¹²⁷ LLANSOL. *Onde vais Drama-Poesia*, p. 35.

¹²⁸ ALVARES. *Yãmîy, os espíritos do canto – a construção da pessoa na sociedade Maxakali*, p. 67.

Multiplicam-se em inúmeras espécies, cada qual possui uma paramentação e uma pintura corporal específica”.¹²⁹

Não se abrir para esta constatação, de que os yãmîys são também as pinturas corporais e os adereços, é filiar-se ao pressuposto da tradição fonológica formulado por Derrida. Os yãmîys não se restringem somente à palavra, os yãmîys estão escritos nas pinturas corporais, na dança, no canto, no “pau-de-religião”,¹³⁰ no ritual de um modo geral, ou seja, nas mais diversas grafias. Eles também são animais, plantas, a água e o próprio Maxakali.

Sendo assim, poderíamos ampliar a afirmação da antropóloga, dizendo: para o Maxakali, o yãmîy é o *rastro*, no sentido que assinala Derrida. Confirmando a hipótese de que eles possuem uma *arquiescritura*, que daria conta de toda a inscrição gráfica produzida, o yãmîy é a realização radical da noção de *rastro*: “articulando o vivo sobre o não vivo em geral, origem de toda repetição, origem da idealidade, ele não é mais ideal que real, não mais inteligível que sensível, não mais uma significação transparente que uma energia opaca e nenhum conceito da metafísica pode descrevê-lo”.¹³¹

Para entrar neste universo dos yãmîys, apresentarei, em algumas de suas grafias, um dos mais presentes yãmîys na vida Maxakali: o Xunîm (morcego). No ritual do Xunîm, aqueles corpos que estiverem todos pintados de preto e com um quadrado avermelhado na barriga estarão grafados de Xunîm, por causa de sua história. Leiamos a história do Xunîm:

¹²⁹ MAXAKALI. *Livro de cantos rituais Maxakali*, p. 6.

¹³⁰ Chamado mimãñãm, o “pau-de-religião” é um mastro pintado/escrito, fincado no centro da aldeia, onde se escreve alguns yãmîys.

¹³¹ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 80.

Antigamente, no tempo dos *monayxop* (antepassados), não tinha religião de morcego para cantar. O *monayxop* estava plantando banana. A bananeira cresceu e deu cacho. Ele colheu o cacho, que já estava de vez, deixou na roça para amadurecer.

Quando o antepassado voltou para buscar o cacho de banana maduro, só encontrou as cascas, porque o *xûnîm* tinha comido.

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

O *monaxop* então deixou outro cacho na roça, para voltar mais tarde e descobrir quem tinha comido as bananas.

De tardinha, ele voltou e viu o *xunim* comendo. O *xunim* saiu correndo e o *monayxop* gritou:

– Espera aí!

Aí, *xunim* parou, e o antepassado perguntou:

– Você comeu minhas bananas?

O *xunim* falou:

– Comi...

O *monayxop* falou para ele sair do mato e vir morar na aldeia, na *kuxex* (Casa de Religião).

Xûnîm chamou os *xape* (companheiros) e cortou o pau para fazer *Mimãñãm* (Pau de Religião).

Cada um pintou um pedaço do *Mimãñãm*, cada um cantando sua música com a ajuda dos outros. Quando terminaram, foram levando o *Mimãñãm* para a aldeia.

O *monayxop* cavou o buraco para fincar o *Mimãñãm* na aldeia. Os *xunim* foram para o *Kuxex*. Lá, o *monayxop* virou *yãÿã(pajé)* e passou a ensinar aos meninos as músicas dos *xunim*.¹³²

Por gostar de banana, o *Xunîm* usará, no ritual, o chapéu de folha de bananeira e uma “saia” de folha de bananeira. Da mesma maneira, ou seja, também por sua história, o *yãmîy* do *Mõgmõka* (gavião) usará um chapéu de palha de coco, pois o *Mõgmõka* habita os coqueiros.

No ritual do *Xunîm*, ele se apresenta de várias maneiras. Vejamos, para exemplificar, o canto, a iconografia corporal e a forma animal do *Xunîm*:

¹³² MAXAKALI. *Penãhã*, p. 113-114. O alinhamento à direita é uma característica do livro *Penãhã*.

Hoo aai
Hoo aai
Hoiaá

Xate hãm āgnut punup
Tu anum yiãã
Xate hãm āgnut punup
Tu anum yiãã

Nãg pape yíkaok nã xaxip
Nãg pape yíkaok nã xaxip

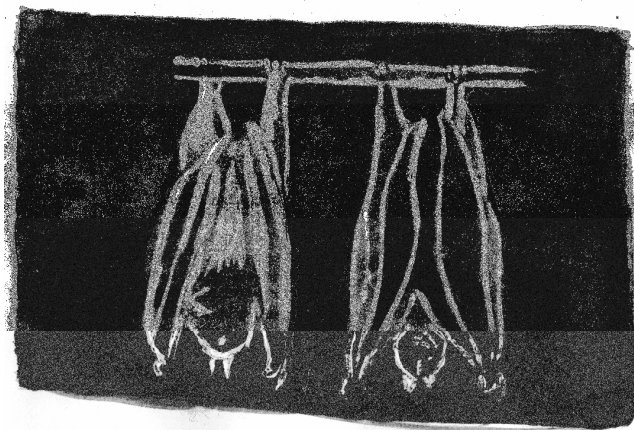
Haiyak ooo hiai
Haiyak ooo hiai

Haiyak ooo hiai
Haiyak ooo hiai¹³³

Você vem para cantar
Eu pensei que você vinha
Você vem para cantar
Eu pensei que você vinha

Ou você não vai
Ficar em pé parado
E cantar alto

Ou você não vai
Ficar em pé parado
E cantar alto¹³⁴



FIGURAS 10 e 11 – Xuním.

¹³³ MAXAKALI. *Livro de saúde Maxacali*, p. 5.

¹³⁴ MAXAKALI. *Livro de saúde Maxacali*, p. 6.

Para reforçar esta idéia de que os yãmîys são centrais na cultura Maxakali, vou contar dois episódios que presenciei. O primeiro envolve a dissertação de mestrado de Ana Cristina Santos Alvarenga, *Música na Cosmologia Maxakali: um olhar sobre um ritual uma partitura sonoro-musical*. Partitura que Cristina optou, com muito conhecimento de causa, por apresentar sonora-visualmente, ao invés da notação gráfica tradicional da partitura. Ela preferiu fazer uma partitura onde pudesse demonstrar o desenvolvimento do canto através de imagens, cores e corpos.¹³⁵

Em sua defesa de dissertação, ela contou que fez esta opção, pois, ao tentar entender qual era a unidade musical para os Maxakali, como eles saberiam o que era certo ou errado num canto, ela chegou no yãmîy. Não se tratava para eles de uma notação musical que detalhasse nota por nota, como na tradição ocidental de partitura. A unidade musical se dá para os Maxakali pelo yãmîy.

O segundo caso é a feitura de um relatório de prestação de contas por um grupo de Maxakali, alunos do Curso de Formação Intercultural da UFMG. Participantes de um programa do Governo Federal chamado *Carteira Indígena*, eles receberam uma quantia em dinheiro para gastos conforme projeto apresentado, e a prestação de contas apresentada foi em forma de yãmîys. Fui chamado para filmar os yãmîys. Então, para o gado que eles compraram, eles cantaram um yãmîy, que já existia. Para as camisas de futebol que eles também adquiriram com o dinheiro, eles cantaram um yãmîy que foi inventado para a ocasião.

Yãmîy xop xohi yõg tappet : O Livro de cantos rituais Maxakali

O *Livro de cantos rituais Maxakali* é uma experiência de composição das várias grafias no suporte livro: um dos primeiros livros, centrado nos yãmîys, produzidos durante o processo de formação de alguns Maxakalis como professores no PIEI – Programa de Implantação das Escolas Indígenas. Dentre estes estão: o Martim Pescador, o Inmoxã¹³⁶ e a Borboleta.

Constituído de uma frase e uma imagem em cada página, o livro cria uma leitura interessante do que é o yãmîy, pois coloca lado a lado duas grafias: a escrita alfabética e o desenho. Como afirma o pesquisador e tradutor Charles Bicalho no prefácio, neste

¹³⁵ ALVARENGA. *Música na cosmologia maxakali*.

¹³⁶ Inmoxã é o yãmîy do Maxakali que desobedeceu regras. Ele possui corpo decomposto e não possui cabelos. O inmoxã vive nas matas e aterroriza os maxakalis.

livro, “texto e imagem se completam”.¹³⁷ Além destas duas grafias, o livro vem acompanhado de um CD que possibilita o contato com mais uma dimensão do yãmîy.

Ao escreverem livros, os Maxakalis impõem sua maneira muito própria de grafar conjuntamente com seu jeito de ler. Neste sentido, estamos em consonância com o pensamento da Prof^a Maria Inês de Almeida sobre a forma de os índios produzirem livros:

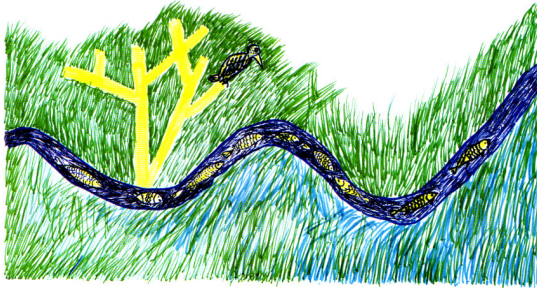
[A produção de livros pelos indígenas] aponta para um modelo de texto cuja leitura demandaria antes os cinco sentidos do corpo, ao invés de um modelo logocêntrico, racional. Existe, portanto, a possibilidade de uma leitura semiótica dos livros indígenas, na medida em que, para os leitores/escritores pataxós, krenaks, maxakalis e xacriabás, pode 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”¹³⁸

Como exemplo, vejamos, no *Livro de cantos rituais Maxakali*, o yãmîy do Martim-Pescador, que se aproxima do conceito de projeto gráfico assinalado pela pesquisadora, pois contempla as diversas grafias:

¹³⁷ MAXAKALI. *Livro de cantos rituais maxakali*, p. 4.

¹³⁸ ALMEIDA *apud* BICALHO. “O yãmîy como gênero da poesia brasileira”, p. 3.

Mãm xexex nãg òh
mĩm tappo tu xip



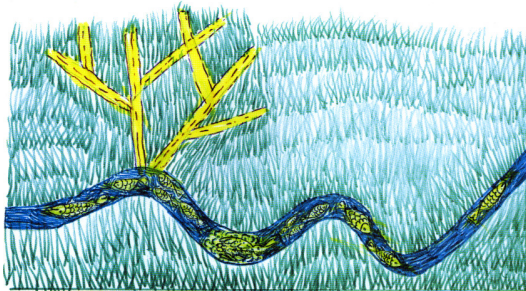
O martin-pescador pequeno está na árvore seca

Nũixokã xip



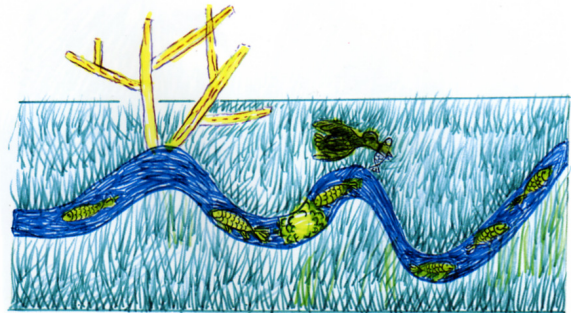
Ele desce no rio

Mõ kuk yokku kox



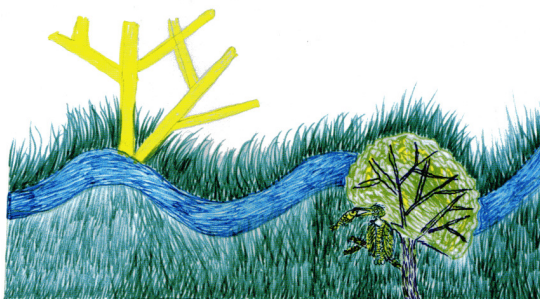
Ele entra na água

Mãm yok xi nũy mõi



Ele sai com um peixe

Mãm yok mãy hã xip



Ele está parado comendo o peixe

Kuk puma 'ãmep



Ele corta caminho entre dois morros

FIGURA 12 – yãmîy do Martin-Pescador¹³⁹

¹³⁹ MAXAKALI. *Livro de cantos rituais Maxakali*, p. 8-17.

É interessante notarmos que em qualquer uma das grafias em que o yãmîy é escrito, ele não perde seu traço, seu rastro, como formulado por Derrida. Ele é simultaneamente sensível e inteligível, real e ideal, corpo e espírito.

Como podemos observar, não há no *Livro de cantos rituais Maxakali* uma disposição na página que privilegie a escrita fonética; há uma complementaridade entre as grafias que potencializa a leitura dos yãmîy. No mesmo texto do prefácio, Bicalho afirma que a palavra que designa escrita fonética para os Maxakali é *Kax`ãmiy*, que é composta por *kax* (som) + *`ãmiy* (riscar, desenhar), ou seja, desenho do som, risco do som. Esta definição da escrita alfabética maxakali nos revela a associação da escrita ao desenho, dando a entender que o som tem uma corporalidade possível de ser desenhada como qualquer outro corpo, sem que haja um fonologismo, um privilégio da *phoné*, como denuncia Derrida.

Podemos pensar, portanto, que a escrita fonética do som não é por excelência o símbolo dos estados de alma como queria Aristóteles. O que a escrita do yãmîy nos revela é que ela é tão importante quanto as outras grafias, pois todas grafam o yãmîy e o yãmîy é no ritual a visibilidade de todas elas.

Assim, o corpo do yãmîy, presente na página de duas formas gráficas, enriquece a leitura e apreensão do que é o yãmîy. O desenho apresenta os atributos do pássaro, sua pintura e também seu movimento. A imagem da escrita fonética reforça a movimentação do corpo, materializando aos olhos o canto, que também se apresenta como imagem acústica no CD.

No texto “O yãmîy como gênero da poesia brasileira”,¹⁴⁰ Charles Bicalho propõe que a escrita fonética do yãmîy, traduzida para o português ou transcrita por suas mãos, possa ser, para os não-indígenas, lida como um gênero poético. Trata-se de uma escrita na linhagem de Oswald de Andrade, no caminho aberto por sua poética da “câmera eye”: “O livro de poemas de Oswald participa da natureza do livro de imagens, do álbum de figurinhas, dos quadrinhos dos comics.”¹⁴¹ O poeta e pensador clama no Manifesto Antropófago “pelos roteiros”.¹⁴² A escrita do *Livro de cantos rituais Maxakali* é um roteiro, uma dramaturgia, a tradução de uma observação de quem

¹⁴⁰ Comunicação apresentada no X Congresso Internacional da ABRALIC, no Rio de Janeiro, em agosto de 2006.

¹⁴¹ CAMPOS. *Obras completas de Oswald de Andrade*, p. 35.

¹⁴² ANDRADE. *Utopia antropofágica*, p. 51.

vivencia corporalmente, por exemplo, o pássaro, e quer que essa observação volte a ser encenada, volte a ser repetida.

Em seus estudos, Bicalho define o yãmîy, o seu modo de composição, à maneira da escrita ideogramática. Com isso, ele entende que a própria forma de compor o canto yãmîy é através da montagem de imagens, como preconizou Eisentein sobre a cinematografia: “montagem é a idéia que nasce da colisão de duas tomadas independentes”,¹⁴³ ou Ezra Pound, em seu método ideográfico.

Se considerarmos um yãmîy maxakali vamos encontrar exatamente o que o norte-americano apregoa. Em cada yãmîy o tratamento do tema é direto, sem rodeio. O foco do poema é claro e todas as enunciações giram em torno dele.

Num yãmîy se tem também a quantidade de palavras na medida certa. Não há excesso, não há verborragia ou palavrório vazio. Usam-se os termos necessários para se dizer o que se pretende. E nada mais.

Obviamente num yãmîy a frase é musical naturalmente. Até porque são cantos. Sendo assim, musicalidade e palavras (para usarmos os termos do próprio Pound: *melopéia* e *logopéia*) estão interligadas visceralmente.

Tudo isso em função da construção de uma imagem¹⁴⁴.

No decorrer de suas considerações, Bicalho também estende a noção da escrita ideogramática do yãmîy maxakali ao corpo da palavra, como nos ideogramas da escrita chinesa, onde a própria letra designa a imagem e o conceito da coisa: “o yãmîy/canto não representa ou homenageia o yãmîy/espírito, mas é o próprio espírito”.¹⁴⁵

Confirmando a tese de Derrida, a escrita alfabética, além de outras formas gráficas utilizadas pelos Maxakali, são tomadas de empréstimo. Não somente com o objetivo de vivenciar o poder que ela tem em potencial, mas, por *sobreimpressão*, dar continuidade à escrita do yãmîy, fazendo, como muito oportunamente demonstra Bicalho, que a própria palavra passe a ser uma *paisagem* e não um território.

Porém, não só a escrita do canto tem essa materialidade. O desenho do *Martim Pescador* também, ao ser grafado no livro, não representa, mas é o próprio espírito. O que quero sugerir é que, ao perguntarmos a um maxakali o que há numa das páginas do *Livro de cantos rituais Maxakali*, ele nos responderá: um yãmîy. E que, portanto, o que está escrito é a *paisagem*. Estão contidos ali os corpos capazes de produzirem e reproduzirem o conhecimento, criar e alterar os pontos-de-vista, realizar o yãmîyxop, ou seja, o real que advém do corpo de afetos Maxakali.

¹⁴³ BICALHO. “Yãmîy maxakali – um gênero nativo de poesia brasileira”, p. 11.

¹⁴⁴ BICALHO. “Yãmîy maxakali – um gênero nativo de poesia brasileira”, p. 10.

¹⁴⁵ BICALHO. “Yãmîy maxakali – um gênero nativo de poesia brasileira”, p. 10.

Penãhã: O encontro inesperado do diverso: um olhar trocado com o enigma

A visão é o tato do espírito
Fernando Pessoa

O começo do livro *Penãhã*, o modo como ele foi produzido, é muito curioso. Rafael Maxakali foi participante dos cursos de formação de professores indígenas de Minas Gerais. Após ter aulas sobre a confecção de livros e conversar com as professoras Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz, sobre livros indígenas de outros povos, Rafael apresentou uma boneca de um livro escrito em maxakali, em folhas A4 dobradas ao meio e ilustradas. Anos mais tarde, reuniu-se uma equipe da Faculdade de Letras da UFMG, que o ajudou a traduzir e finalizar o livro.

O título do livro, dado por Rafael Maxakali, é precioso para este trabalho. *Penãhã* é traduzido como *ver*. Ver no sentido da possibilidade de aquisição de conhecimento. Não é raro ouvirmos indígenas falarem da importância da visão. Vários foram os relatos que pude escutar de indígenas, no FIEI, dizendo da importância de ver para que se aprenda. Como Rafael Maxakali nos diz no prefácio: “Nós não sabemos histórias dos antepassados, mas eles contam pra nós e mostram desenhos. Os desenhos mostram o que aconteceu e a gente vê e diz “Ah! Foi assim! Agora eu vi. Assim é bom pra todos nós sabermos o que aconteceu. É muito bom pra nós”.¹⁴⁶ Ver que ganha sentido de vidência. Iluminação, reconhecimento dos antepassados, através das histórias contadas.

O próprio Rafael Maxakali me disse, certa vez em que conversávamos sobre o título do livro *Penãhã*: “O livro, a pessoa está olhando, não escuta.” Dimensão do olhar, fundamental para a *paisagem*, de que Rafael Maxakali mostra ter clareza ao lidar com o objeto livro.

No livro *Penãhã*, os *yãmîy* também estão presentes. Mas, dessa vez, eles não estão grafados pelo canto ou só pelo desenho, mas também pela escrita alfabética. São vivências dos antepassados repassadas de pai para filho e que, como no texto de Llansol, não estão na temporalidade da história, mas na temporalidade dos afetos. Como afirma a professora de etnomusicologia, Rosângela Tugny, referindo-se à história do Xunîm:

Quando as narrativas se reportam ao ‘antigamente’ que vimos no seu início, trata-se de um antigamente não cronológico, de um tempo co-intensivo ao nosso, ao

¹⁴⁶ MAXAKALI. *Penãhã*. p. 11.

momento em que foi possível a um humano comunicar-se, mas acima de tudo, criar relações com o morcego-espírito. É por isto que, embora a narrativa fale do encontro e aprendizado realizados ‘antigamente’, os cantos do *xūnīm* possam se referir aos aviões, às suas visitas a Belo Horizonte, aos brancos e seus gestos, além das descrições de um mundo infinito de cenas de intimidade entre o morcego-espírito e os seres que encontra.¹⁴⁷

O que quero sugerir é que os Maxakali, ao se reportarem às histórias deste tempo absoluto, também são “criados à imagem dessa presença não-humana”, como assinala Llansol ao dizer o que é a *cena fulgor*. E o modo de se relacionarem com esta imagem ganha leituras potenciais ao ser aproximada da *cena fulgor*. Poderíamos dizer que serve aos Maxakali a afirmação de Llansol “fraccionar a imagem em suas diversas formas” pois o belo “é o encontro inesperado do diverso”.¹⁴⁸

Assim, são as *cenas fulgor* que permitem ao Maxakali atravessar territórios desconhecidos, relacionar-se com a não-humanidade e contemplar *paisagens* difíceis de nomear. Dessa forma, não estando desvinculadas da vida dos Maxakali, que se põem a ler e a escrever livros, as cenas afetam, são vistas e experimentadas por eles na forma de texto:

[...] O texto que foi descoberto permite dar voz, sem dispensar a voz ou a tornar uma; deixa que o desenho do encadeado – que é uma outra forma de narrativa – dê a ver as cenas fulgor convergirem, seguindo uma respiração ampla de sístole e de diástole, num interior de anel.

Acabou por se constituir um instrumento estético que, sem ferir a razão, nem desprezar a crença, funciona livre e eficazmente como um evocativo visionário de um mundo objectivo.¹⁴⁹

Texto, portanto, que, ao deixar o desenho do encadeado dar a ver as *cenas fulgor*, produz imagens que abrem e fecham, “porque a falta de claridade é essencial”,¹⁵⁰ evocando visões da *paisagem*. Como argumenta Anne Cauquelin, no livro *A invenção da paisagem*, só a partir do rompimento do *logos* racional e do princípio da unidade é que foi possível ao Ocidente fragmentar o pensamento e o olhar, para então constatar a *paisagem*.

A *paisagem* é o contágio pela visão e “Por que querem submeter a visão à razão?”, pergunta Llansol no texto “A boa nova anunciada à natureza”.¹⁵¹ E é nessa

¹⁴⁷ TUGNY. *Nomadismo musical entre os Maxakali*, p. 3. Sobre o assunto, a autora cita ainda este trecho do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro bastante esclarecedor: “Assim, a interferência sincrônica entre humanos e animais (mais geralmente, não-humanos) que se exprime nos conceitos de xamã e de espírito possui uma dimensão diacrônica fundamental, remetendo a um passado absoluto — passado que nunca foi presente e que portanto nunca passou, como o presente não cessa de passar — em que as diferenças entre as espécies “ainda” não haviam sido atualizadas.” (p.3)

¹⁴⁸ LLANSOL. *Lisboaleipzig, o encontro inesperado do diverso*, p.141.

¹⁴⁹ LLANSOL. *Na casa de julho e agosto*, p.164.

¹⁵⁰ LLANSOL. *Onde vais Drama-Poesia*, p. 160.

¹⁵¹ LLANSOL. *Onde vais Drama-Poesia*, p. 35.

radicalidade que o texto llansoliano indica que a *paisagem* é importante para lermos o texto Maxakali. A *cena fulgor* é a possibilidade de “ver com os olhos livres”,¹⁵² de pensar um texto Maxakali sem um modelo racional *a priori*, e que, por isso, torna cada experiência com a *paisagem* um acontecimento constitutivo, como desenvolve Alain Badiou, sobre a noção de *evento*, em seu livro *Para uma nova teoria de sujeito*:

No fundo, uma verdade é o traçado material, na situação, do suplemento circunstancial ao evento. É portanto, uma ruptura imanente. “Imanente”, porque uma verdade age na situação, e em nenhum outro lugar. Não existe o Céu de verdades. “Ruptura”, porque o que torna possível o processo de verdade – o evento – não era usual na situação e não se deixava pensar pelos saberes estabelecidos. Chamaremos de “sujeito” o suporte de uma fidelidade. Logo, o suporte de um processo de verdade. O sujeito não preexiste de forma alguma ao processo. Ele é absolutamente inexistente na situação antes do evento. Dir-se-á que o processo de verdade induz o sujeito.¹⁵³

Esse processo de verdade proporcionado pelo evento, de que nos fala Badiou, no caso dos Maxakali, é a vivência não de um sujeito, mas de uma comunidade, arrebatada e constitutiva da *paisagem*, por se relacionar com ela pela textualidade, coletivamente. Uma das razões para a coletivização dos eventos entre os Maxakali é a adoção de perspectivas de outros corpos e seres por todos da aldeia em sessões xamanísticas, como nos relata Rosângela Tugny:

Entre os Maxakali, o canto é coletivo, assim como o xamanismo o é. Não se escuta sessões isoladas, nas quais um homem mais conhecedor dotado das faculdades de cura ou de condução do ritual entoe solitariamente seus cantos. Todos os homens e mulheres cantam. Todos compartilham da viagem do espírito-morcego e podem vir ao encontro de algum doente para diagnosticar a causa, ou melhor, o sujeito de sua doença, e cantar para realizar a cura. As sessões de exegeses dos sonhos do doente são públicas, coletivas, e as visões e comunicações realizadas com os espíritos auxiliares se fazem igualmente aos olhos e ouvidos de todos, com a colaboração discreta de todos¹⁵⁴.

O que foi visto e vivenciado está fulgorizado em cenas por todos os participantes, textualidade sem a marca autoral de um sujeito *psico-lógico*, aproximando-se do que diz Leyla Perrone-Moisés sobre a concepção de Roland Barthes do haicai japonês:

O que diz o haicai é um momento intensamente vivido por “alguém”, mas fixado em linguagem sem o peso do sujeito psico-lógico do Ocidente. Nenhuma moral da história. O haicai é, para Barthes, um lugar feliz em que a linguagem descansa do sentido, e neste momento, segundo ele, é o de que ela necessita. Não como uma fuga, mas como uma tomada de fôlego; não para alienar-se, mas para “dar um tempo”.¹⁵⁵

¹⁵² OSWALD. *A utopia antropofágica*, p. 44.

¹⁵³ BADIOU. *Para uma nova teoria do sujeito*, p. 110.

¹⁵⁴ TUGNY. *Nomadismo musical entre os Maxakali*, p. 6.

¹⁵⁵ BICALHO. “Yãmîy maxakali – um gênero nativo de poesia brasileira”, p. 12.

Dentre esses momentos, presentes no livro *Penãhã*, estão os que abrangem o yãmîy do Inmoxã, um *existente não-real* para os Maxakali. O Inmoxã é um yãmîy ruim, ele é uma fera canibal. Transformam-se em Inmoxã os Maxakali que infringirem regras sociais, por exemplo, o marido ou a mulher que comerem carne no período de resguardo. Depois de morto, o Maxakali cava um buraco na terra e sai com um corpo decomposto, sem cabelos, dizem os Maxakali que ele se parece com uma onça.

O texto “Inmoxã do seu Otávio” é um dos que integra o livro *Penãhã*. Nele, os Maxakali mudam de aldeia depois de enterrarem o antepassado morto. Um dia, um Maxakali resolve voltar na velha aldeia para arrancar mandioca. Ao chegar lá, ele percebe que a cova está vazia e o antepassado não está mais. Ao anoitecer, o Inmoxã se aproxima das redondezas da casa e grita. O Maxakali não prega o olho e, ao amanhecer, vai embora sem levar nada.

No caminho, ele encontra outro Maxakali que ia para a aldeia velha. Ele então avisa ao parente da presença do Inmoxã. Mesmo assim, o parente vai até lá e novamente o Inmoxã aparece. Desta vez, o Maxakali tenta acertá-lo com um facão, mas não consegue. Ao amanhecer, ele retorna a sua aldeia.

Os parentes então se reúnem e decidem em conjunto o que vão fazer. Eles escolhem dois rapazes, que são colocados em cima de camas. Os parentes esperam até que os dois comecem a cantar. “Era o sinal de que já estavam prontos. Os parentes tiraram os dois rapazes da cama e os pintaram com urucum. Depois pegaram plumas e as pregaram nos corpos dos rapazes. O urucum cheirava forte”.¹⁵⁶

Em seguida, os rapazes são mandados de volta para a aldeia do Inmoxã. Ao chegarem lá, eles sobem rapidamente no Mimãñãm (pau-de-religião) e então eles começam a assobiar. O Inmoxã reconhece o assobio e, ao chegar no local, passa a andar vagorosamente, então diz “Ahhh! Isso é ritual dos meus pais, dos meus tios, dos meus avós.” O Inmoxã acha bonito. E, ao tentar tirar uma pluma, o yãmîyxop, ou seja, os Maxakalis já transformados em yãmîy, não deixam.

O Inmoxã fica assustado. Então os dois assobiam de novo e o Inmoxã busca cana e coloca debaixo do mimãñãm. Eles assobiam outra vez e ele busca banana da terra. Mais uma vez, ele busca fumo. O Inmoxã traz várias coisas. Até que os dois começam a assobiar no meio de seu caminho do Inmoxã, fazendo com que ele volte antes mesmo de encontrar a nova coisa. Eles fazem um vai-e-vem com o Inmoxã até ele

¹⁵⁶ MAXAKALI. *Penãhã*, p. 97.

cansar. Quando ele se cansa, ele deita debaixo do Mimãñãm. Quando o Inmoxã abre o olho, os dois enfiam paus compridos em seus olhos e seguram até que ele morra.

Eles, então, retornam à casa e dão a notícia de que o Inmoxã está morto:

Então todos voltaram para a aldeia antiga e comeram toda a fartura que havia lá.

No outro dia, eles ouviram barulho de queixada no meio da mata. Os dois parentes foram lá e mataram. Mataram todos os queixadas que havia. Onde eles ouviam os queixadas ele iam lá e matavam.

Então ouviram um queixada e foram atrás. Um correu mais que o outro e foi na frente. Então o capim navalha da mata pegou o pescoço dele. Ele achou que fosse cipó e forçou para arrebentar. Mas o capim cortou seu pescoço. E o sangue derramou até ele morrer.

O outro voltou para a aldeia. Eles trouxeram água morna e fizeram vários trabalhos de pajelança. Então ele ficou são. Agora quando ele ouve queixada, fica quietinho e não vai não¹⁵⁷.

Neste texto do Inmoxã, estamos diante de uma *cena fulgor*, em que fica marcada, no tempo de antigamente, a relação de parentesco entre o Inmoxã e os Maxakali, pois a fera é a transformação de um antepassado, que reconhece o ritual como sendo de seus antepassados também. Assim como os Maxakali da história viram o Inmoxã no decorrer da história, a leitura desta cena é a possibilidade de o Maxakali de hoje ver o Inmoxã. Como no diz Rafael Maxakali, é uma história que o Maxakali vê e diz: “Ah, foi assim”.

A visão é fundamental para os Maxakalis no encontro com o yãmîy. Pude constatar este fato no texto “História do Xunim (Morcego)”, que também se encontra no livro *Penãhã*, e também no relato do encontro do Kotkuphi (talo da mandioca), mas acredito que outros yãmîys também tenham sido vistos pelos antepassados.

Depois que o yãmîy estabelece o elo com o Maxakali, ele e o humano passam a comunicar-se. Após uma situação de suspense e busca, em ambas as histórias, o Maxakali vê o yãmîy e se descobre Maxakali, aprendendo a forma e os atributos corporais do yãmîy, os cantos, danças, a comida que ele gosta:

Um mōñâyxop (antepassado) morava sozinho na mata. Ele preparou uma armadilha para pegar uma capivara. Ao retornar à armadilha, ele encontrou um gavião. Estranhou que tivesse pegado um bicho voador. Caminhou mais um pouco e novamente fez a armadilha. E novamente, quando ele retornou, encontrou não um bicho terrestre mas um gavião. Estranhando aquele acontecimento, mōñâyxop sentiu cheiro de urucum. *Kotkuphi (Yãmîy do talo da mandioca)* estava pintado de urucum. O mōñâyxop caminhou em direção ao cheiro e nada viu. Continuou a seguir o rastro do cheiro e não encontrava de onde ele vinha. Então *kotkuphi* se escondeu atrás de

¹⁵⁷ MAXAKALI. *Penãhã*, p. 100.

uma árvore. Quando mōnāyxop passou pela árvore, virou-se rapidamente e ficou frente a frente, um olhando o outro, *kotkuphi e mōnāyxop*. *Kotkuphi* então ordenou que o Maxakali fizesse casa de religião para que ele fosse à aldeia [Rafael faz com o corpo o movimento do antepassado].¹⁵⁸

A associação desses olhares trocados entre o Maxakali e o yāmîy com o trecho a seguir, de Maria Gabriela Llansol, é imediata, para mim:

em si mesmo, o pensamento o era pouco claro, arbitrário
e até, talvez, pouco convincente,
mas surgiu a frase, uma frase humana,
um olhar trocado com alguém que viera, como eu,
da áspera matéria do enigma,
e o texto começou,

legente, o mundo está prometido ao Drama Poesia¹⁵⁹

Diria, mesmo que equivocadamente,¹⁶⁰ que é neste olhar trocado entre o Maxakali e o yāmîy, da matéria áspera do enigma, que o texto começou. A concepção de poesia de Maria Gabriela Llansol caminha numa direção que diz respeito aos Maxakali, reivindicando o constante contato entre corpos da *paisagem*, buscando a fuga de uma autobiografia do sujeito, e a aproximação da escrita como grafia própria do *vivo*:

Que ler é ser chamado a um combate, a um drama. Um poema
que procura um corpo sem-eu, e um eu que quer ser reconhecido como seu
escrevente. Pelo
menos. Esse o ente criado em torno do qual silenciosamente gira toda a criação.

O luar libidinal é o nome que dou, hoje, a esse compromisso. Uma jubilosa difusão
do caminhante pelas ruas,

a escrever cópias da noite.

Fugir ao destino do vate. Fugir à mediocridade da autobiografia.¹⁶¹

Drama que é próprio da criação, de um poema que não surge da inspiração ou genialidade de um poeta, mas do embate com o corpo. Corpo a abrir-se para algo externo, fora do eu. Só assim, o *luar libidinal*, figura do texto llansoliano, prossegue seu compromisso a escrever cópias da noite, do “desconhecido que nos acompanha”, do que não se sabe e se escreve, como afirma a escritora em *O Senhor de Herbais*.¹⁶²

Yāmîy, portanto, que se dá no embate do corpo. Daí a importância fundamental do livro e da escrita como uma ampliação de corpos, juntamente com a caça e a busca pelo alimento e as atividades ligadas à *paisagem* em geral.

¹⁵⁸ Texto transcrito da fala de Rafael Maxakali durante minha estadia na aldeia, em 2007.

¹⁵⁹ LLANSOL. *Onde vais Drama-Poesia*, p. 12.

¹⁶⁰ Entendendo *equivoco* como o conceito trabalhado por Eduardo Viveiros de Castro: equivoco de tradução entre culturas diferentes.

¹⁶¹ LLANSOL. *Onde vais Drama-Poesia*, p. 10.

¹⁶² Livro publicado em 2002, definido pela própria escritora como “breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo, e suas tentações”.

O livro de saúde Maxakali

Contada pelo pajé Totó Maxakali,¹⁶³ esta história que abre o *Livro de saúde Maxakali* conta de um tempo não-cronológico, no qual os antepassados se comunicam com outros seres. Assim a *paisagem* não se dissocia do humano, de maneira que não podemos dizer o que seria o cenário e o que seriam os protagonistas. O amalgamento dos Maxakali com a *paisagem* propõe, logo na abertura do livro, um lugar onde não há uma hierarquia entre os seres, como nos faz pensar a Estética Orgânica dos vivos entre os vivos:

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

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

— *Kûniōg*, você está queimando.

Mas *Kûniōg* não se mexeu. Continuou quieto.

Kokexkata falou:

— *Kûniōg* morreu!

Acreditando-se sozinho, *Kokexkata* sentou-se no chão e abriu sua bolsa. De dentro tirou sua esposa. Ela usava colar e pulseira.

Kûniōg, de um salto, saiu gritando:

— Meu tio está com a mulher! Está namorando!

Kokexkata pegou a esposa e jogou para o alto. Ela se agarrou num galho de árvore e ficou lá em cima. *Kokexkata* se abraçou ao tronco da árvore e falou:

— Eu não tenho mulher não. Eu estou abraçando é o tronco da árvore.

Kûniōg falou:

— Eu vi a mulher. Ela tem colar, tem pulseira...

Os *Yāmīxop* já sabiam. Chamaram o *Māmāy* (pica-pau) e ordenaram que ele subisse e jogasse a mulher para o chão. Ele subiu e a jogou. Então os *Yāmīxop* a mataram. Pegaram uma *mikaxxap* (uma pedra lascada) e a usaram para cortar o corpo da mulher. Dividiram-na em vários pedaços. Cada *Yāmīxop* pegou uma parte. E levaram pra casa. Cada um deixou seu pedaço em casa e foi pra *kuxex* (a “casa de religião”).

Depois mandaram alguém ir às casas olhar se de cada pedaço já tinha se formado uma nova mulher.

“Ainda não”, disseram ao voltar.

Mais tarde, outra vez alguém foi às casas olhar se já tinha surgido uma nova mulher de cada pedaço daquela.

Perto das casas ouviram-se vozes de mulher. Elas já tinham chegado.

Os *Yāmīxop* ficaram alegres. Foram pra casa e cada um encontrou sua mulher.

¹⁶³ Gravação realizada para o *Livro de saúde Maxakali* (inédito), transcrita por Charles Bicalho a partir de entrevista realizada em Sabará, Parque Chácara do Lessa, no dia quinze de agosto de 2006.

Os trabalhos para a produção do *Livro de saúde Maxakali* começaram com o ingresso dos Maxakali no Curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas da UFMG, em 2006. Os professores que propuseram o projeto de produção do livro são Rafael Maxakali, Pinheiro Maxakali e Isael Maxakali. Durante o processo de realização do livro se integraram à equipe Sueli Maxakali e Mamey Maxakali. Desde o início, eles pensaram esse projeto, que foi tomado no Curso como cerne de sua formação escolar em nível superior.

O objetivo dos Maxakali com esse trabalho é sensibilizar a FUNASA, órgão responsável pela saúde indígena no Brasil, sobre as diferenças entre os tratamentos de cura maxakali e da medicina “científica”.

Os Maxakali relatam vários problemas que acontecem quando são atendidos nos hospitais, principalmente em Governador Valadares, por lá se encontrar a CASAI – Casa do Índio. Na CASAI, os índios fazem um primeiro diagnóstico e, em seguida, são encaminhados para hospitais da cidade para serem atendidos pelo SUS – Sistema Único de Saúde. A principal reclamação feita por eles é a falta de conhecimento da cultura maxakali por parte dos médicos e agentes de saúde que os atendem. Conclui-se, então, que o *Livro de saúde Maxakali* não se trata de um livro escrito para ensinar higiene e prevenção de doenças para os Maxakali, como comumente se faz,¹⁶⁴ mas um livro que vai ensinar aos não-índios a medicina Maxakali.

Mesmo tendo como destinatários os não-indígenas, o livro é bilíngüe. Isto se dá por uma exigência dos Maxakalis, que, sempre, ao escreverem, fazem questão de escrever em maxakali. Nota-se que eles possuem uma aguda consciência da importância de escreverem em sua língua, fazendo com que se amplie a textualidade maxakali. Eles também nos dizem que o livro seria um bom registro de sua cultura, principalmente para aqueles que estão esquecendo os ensinamentos da saúde por causa do grande contato com os brancos. O texto foi traduzido pelos mesmos professores que o escreveram.

Para a realização deste livro, formamos uma equipe de pesquisadores com os Maxakali. Concebemos, logo no início, uma forma de trabalho que vem sendo a prática do Literaterras na formação de educadores interculturais:

Desde 1979, temos visto um verdadeiro movimento literário proveniente das aldeias, que consiste justamente na produção escrita e impressa resultante da experiência de autoria. Mas não se trata da criação de autores no sentido burguês da palavra, ou

¹⁶⁴ Exemplos são os livros de *Saúde no Xingu* e o *Livro de saúde* dos professores Mebêngôkre, Panara e Tapajúna. Escrito por indígenas, com orientação de não-indígenas, eles trazem orientações sobre doenças e hábitos de higiene ocidentais.

seja, do direito autoral. As obras são reconhecidamente coletivas. Obedecem a preceitos da tradição oral, mas também pertencem ao mundo da mídia impressa. Esta situação híbrida, que até poderíamos colocar dentro da contemporaneidade artística, não seria, afinal, da própria natureza da literatura? Se nos recordarmos do nascimento do romance na Europa, na passagem das grandes narrativas orais para a escrita, ou mesmo antes, com os textos homéricos, devemos reconhecer que a experiência de autoria, a experiência literária, a escrita, enfim, tem, no fundamento, a natureza da coletividade.¹⁶⁵

O método de escrever a paisagem

Como se tratava do empreendimento de uma nova obra, agora sobre a medicina, começamos com uma conversa com os Maxakali sobre quais eram os problemas enfrentados por eles, as dificuldades encontradas nos hospitais; assuntos que eles consideravam importantes de serem esclarecidos. Esta primeira conversa foi toda gravada e posteriormente transcrita.

A partir dessa transcrição, propusemos que eles escrevessem sobre os temas mais recorrentes na conversa. Percebemos então que, para eles, não há um modelo de livro, um modo dissertativo de escrita, que se desenvolveria com uma linearidade, objetividade e argumentação, como um projeto acadêmico tradicional.

Tivemos a idéia de montarmos pequenos textos, a partir das transcrições, vários começos, com os assuntos que eles trouxeram. O objetivo era criar uma maneira deles escreverem sobre todos os temas que tínhamos conversado. Mas como não havíamos aprofundado, e queríamos, e eles também, que isto fosse escrito, recortamos pequenos começos de assuntos. Este método foi inspirado num livro de Maria Gabriela Llansol, *O começo de um livro é precioso*, onde ela propõe vários começos de livro, numa proposta que dá continuidade à fragmentação das *cenar fulgor*. Como ela mesma diz, assim o livro “mantém o começo prosseguindo”. Com o nome do referido livro, propusemos a oficina “O começo de um livro é precioso”, onde a forma de composição procurava dar conta desta vontade de escrita, sem que houvesse um fim determinado.

Eles então escreveram sobre cada um dos começos e passamos a ter duas das três partes do corpo textual do livro: a da escrita em maxakali e sua tradução para o português. Esta parte escrita, no entanto, não foi dissociada do diálogo transcrito.

Mais uma vez inspirados pelo texto llansoliano, que constata, no diário *Finalita*, a presença de três livros: o da paisagem, a da polimorfa mulher e o microcosmo do homem, optamos então por fazer o livro dividido em três colunas que, estando lado a lado, se enriqueceriam mutuamente. Isso inclusive, resolveria uma necessidade que a

¹⁶⁵ ALMEIDA. *Povos indígenas do Brasil*, p. 151-154.

equipe percebia: a criação de mais uma parte, que conceituaria as outras duas partes em termos médicos padrões, facilitando assim a consulta do livro por um médico:

Jodoigne, 1 de janeiro de 1976

É o começo do ano, primeiro dia. *Os camponeses permaneciam deitados, com os olhos de videntes, e de mortos.* Continua, a toada, exercida e íntima: *e esperam outro tipo de vida que os desligue do domínio dos Senhores; mas serão triturados pelos excessos a que, por sua vez, não deixarão de recorrer.* Suspendo-me como se tivesse perdido a certeza, olhando pela janela o pátio, constato que o nevoeiro paira sobre as cabeças, mesmo as das árvores. Muitas vezes, há um motivo que me vem: desligados do Poder de Estado. Não há dúvida que a mim me fascina a balança do Poder, e as contradições humanas que se exprimem na idéia de batalha; muitas das minhas forças são negativas mas fazem parte de um esforço conceptualmente tecido, trama de vibrações e de energias complementares. Há, pois, três livros, o da Paisagem, o do microcosmo do homem, e o da polimorfa mulher.¹⁶⁶

¹⁶⁶ LLANSOL. *Finita*, p. 96.

PAISAGEM	POLIMORFA MULHER	MICROCOSMOS DO HOMEM
<p>Parto, pós parto (1) Kakxop a hex yî tut te put putup hu hãm tox yãm tup ah yã mîmtut kopa put pupe tu tuk, nûy yã mîmtut, ha tu xip'ax, hata tu pit nûyta, tu tut hã hãm toyã pu tut put pupe, tu tuk, nûy kuxex tu tu xip'ax yãmîy kopa kuxex kopa.</p>	<p>Parto, pós parto (1) <u>Equipe:</u> – Comecemos pelo começo: o parto. O parto, entre os maxakali, é realizado de cócoras e dentro de casa? A mulher é assistida apenas por sua mãe, ou também pelo marido? Após o parto, quais são os primeiros cuidados com a mãe e o recém-nascido? <u>Uhex:</u> – Sempre dentro de casa, de cócoras. A mulher é assistida pelos dois. Qualquer parteira é uma mãe para nós. Ela dá banho no neném e o marido vai esquentar a água com um pouco de sal para a mãe que teve neném beber. Toda mulher que teve neném só pode tomar a “cozinha” (água que ferve e depois esfria), para matar os bichos que têm dentro d’água. O umbigo do neném cuida com óleo de capivara, passa no umbigo. Também faz assim: onde</p>	<p><i>Circunstâncias do parto</i></p>

FIGURA 13 – Página demonstrativa da estrutura de colunas do *Livro de saúde Maxakali*.

Não há, entre esses três textos, um que considerássemos o começo, o introdutório ou que tivesse alguma forma de cronologia. Isto fez com que o livro ganhasse a forma de fragmento, múltipla, do rizoma, na acepção de Deleuze:

O mundo perdeu seu pivô, o sujeito não pode nem mesmo fazer dicotomia, mas acede a uma alta unidade, de ambivalência ou sobredeterminação, numa dimensão sempre suplementar àquela de seu objeto. O mundo tornou-se caos, mas o livro permanece sendo a imagem do mundo cosmo-radícula, em vez de cosmo-raiz. Estranha mistificação, esta do livro, que é tanto mais total quanto mais fragmentada.¹⁶⁷

A coluna da *paisagem* é o texto maxakali, a da *polimorfa mulher* traz o diálogo entre a equipe do livro de saúde e os Maxakali e o *microcosmo do homem*, a conceitualização médico-científica. Os Maxakali gostaram desta proposta de organização, principalmente a coluna da *paisagem*, pois rapidamente eles perceberam que a noção de *paisagem* estava ligada à da língua maxakali. Farei um breve relato sobre como se deu este momento, pois penso que ele foi uma experiência extremamente importante.

Com esta dissertação de mestrado já em andamento, tive a oportunidade de perguntar aos Maxakali se eles sabiam o que era *paisagem*. E, como eu esperava, eles manifestaram nunca ter escutado esta palavra. Passei a tentar explicar-lhes o que seria então a *paisagem*, partindo do senso comum, mostrando imagens de livros de paisagens, revistas e descrevendo lugares. Aos poucos, eles pareciam entender o que queria dizer, mas afirmavam não existir palavra que traduzisse esta idéia na língua maxakali.

Durante a tentativa de traduzirmos o termo, na confecção do *Livro de saúde Maxakali*, várias foram as palavras e expressões sugeridas por eles para designar *paisagem*. A primeira foi *pênã mai*, traduzida por “ver bem”. Depois eles sugeriram *hãpxeka penãhã*. Lembro-me que esta agradou bastante a equipe, pois seria traduzida por algo como “ver chão grande”, ou ver “terra grande”.¹⁶⁸ Mas sem eu entender o porquê, pois todo o decorrer das discussões foi rápido e na língua deles, eles resolveram trocar por *hãpxop xohi mai penãhã*, que foi traduzido, em grupo, por “todas as coisas boas do ver”.

Estando, portanto, trabalhando com a *paisagem* no sentido formulado por Llansol, explicamos a eles o porquê do nome *paisagem* numa coluna do livro onde estavam os textos Maxakali. Mostramos uma frase inspirada na poesia de Fernando

¹⁶⁷ DELEUZE. *Mil Platôs 4*, p. 14.

¹⁶⁸ Esta tradução está referenciada no conhecimento dos integrantes da equipe do *Livro de saúde* e no dicionário português maxakali do SIL – Sociedade Internacional de Lingüística.

Pessoa: “Minha terra é minha língua”. E, de imediato, os Maxakali acenaram com a cabeça concordando com o que foi dito.

A textualidade do *Livro de Saúde Maxakali*: a autobiografia

É notável que os yãmîy desempenhem funções na vida maxakali. É com *o religião*¹⁶⁹ que o Maxakali aprende e realiza uma série de atividades, por exemplo, a caça, através do Kotkuphi (talo da mandioca):

A flecha que kotkuphi fez tem veneno. Kotkuphi tira e mata bicho, acho que é jacu, tucano. Ele tira a pena e faz flecha. E tira outro veneno para fazer flecha. Quando termina pega e vai andando para caçar. Encontra alguns bichos, ele joga, acerta. E bicho não vai correr: já pegou e bicho não vai ficar correndo, ele já está morrendo. Kotkuphi ensina para tihix¹⁷⁰.

Outro yãmîy que podemos destacar no *Livro de saúde Maxakali* é o Tatakox (lagarta listrada). Além de ser ele o responsável por trazer o espírito das crianças mortas na aldeia para as mães que estão com saudade, é ele quem ajuda o pajé a matar o Maxakali que se transformou em Inmoxã. É ele também quem leva os meninos, quando adquirem a idade correta, para a kuxex (casa de religião) para que lá o yãmîyxop possa abrir suas memórias.¹⁷¹ Como nos dizem os Maxakali:

Tatakox leva para a kuxex. É lagarto. É religião. Yãmîyxop toma conta. Abre a memória das crianças e toma conta deles. Espírito fica dentro do cabelo deles. Enquanto tatakox não ‘panha eles, o espírito não fica no cabelo deles. Porque ele não é de yãmîyxop ainda. Porque ele não é de religião ainda. Tatakox está querendo vir, aí uhex¹⁷² arruma criança para tatakox pegar. E outro fala também. Quem tem criança de seis anos para abrir memória de ûgtok,¹⁷³ precisa levar para a kuxex. Só a mãe fica sabendo. Uhex prepara ûgtok. Pinta, amarra a cabeça. Tatakox vem, uhex já está arrumando a criança. Quando vem, o pai está junto com tatakox e uhex e fica perto de casa. As crianças ficam juntas e tatakox vem pegar e a mãe dele pega e põe nas costas.¹⁷⁴

¹⁶⁹ Talvez por uma dificuldade de encontrar um melhor termo, os yãmîy são chamados de *o religião*, quando os Maxakali se dirigem a um não-índio. Eles utilizam o artigo masculino (o) para se referirem ao termo.

¹⁷⁰ MAXAKALI. *Livro de saúde Maxakali*, fragmento 44, coluna da polimorfa mulher.

¹⁷¹ Só os homens podem entrar na casa de religião.

¹⁷² Mulher maxakali.

¹⁷³ Criança maxakali.

¹⁷⁴ MAXAKALI. *Livro de saúde Maxakali*, fragmento 60, coluna da polimorfa mulher.



FIGURA 14 – yāmîy Tatakox

Mas a experiência mais marcante do *Livro de saúde Maxakali* é a presença dos yãmîys no processo de cura e, principalmente, do Xunîm (morcego). É para explicar sua importância e como é sua participação no ritual que está voltada grande parte dos textos: “Xunîm é forte mesmo, cura doença e dá força para os Maxakalis. Xunîm é o maior yãmîy, seu Mimãñãm (pau de religião) é o mais alto. Ele tira espírito ruim”.¹⁷⁵

No livro, aprendemos sobre os Mimãñãm. São três yãmîys que possuem mimãñãm cravados na aldeia: Xunîm, Mõmõgka e o Yãmîy.¹⁷⁶ E como nos diz o texto acima, o do Xunîm é o mais alto. No Mimãñãm do Xunîm está escrita a seqüência de yãmîy que seguirá seu canto, como uma partitura iconográfica. Dentre esses yãmîys, estão desde a borboleta e o girino, até o sol e o helicóptero.¹⁷⁷

Portanto, mais do que nunca, parece vital que se conheça os corpos da *paisagem*, os yãmîys, pois são eles é que dão ao Maxakali um indício de por onde começar o ritual de cura. Quando se trata de curar uma doença na qual o Maxakali sonha com um yãmîy, é necessário que o pajé identifique o yãmîy e, em conjunto com a comunidade, realize o ritual que será capaz de curá-lo:

Assim, se tihik adoecer; se sonhou com religião; e levantou com corpo ruim...primeira coisa, ele vai para a kuxex, mas tem que lembrar o sonho. Ele vai lá e fala com pajé. Aí, religião vai cantar na kuxex. E então ele vai parar de sentir dor. Ele não fala pra mim, nem pra ninguém, fala só com o pajé na kuxex. Ûtok, não. Se adoecer, chama pajé; faz o canto em casa mesmo. Uhex também, porque não pode entrar na kuxex.¹⁷⁸

Por isso, no *Livro de saúde Maxakali*, os yãmîys, mais uma vez, estão marcando o estilo. E principalmente, porque é um livro para os não-indígenas, os Maxakali explicam detalhes do yãmîyxop e de todas as formas de grafia que estes envolvem. Assim, no livro, as imagens, os desenhos, a fotografia, também são fundamentais. Várias vezes durante o processo de composição do livro, os Maxakali reiteraram que era necessário que ele fosse composto de várias grafias.

Visando essa necessidade dos Maxakali, além da atenção dada à escrita alfabética, foi pensada uma oficina só para os desenhos e grafismos. Além disso, na confecção do projeto gráfico, foi decidido que as imagens seriam colocadas em páginas separadas. Idéia que os Maxakalis adoraram.

¹⁷⁵ MAXAKALI. *Livro de Saúde*, fragmento 34, coluna da paisagem.

¹⁷⁶ Trata-se de um yãmîy que é um yãmîy, e não um animal, planta, etc.

¹⁷⁷ Em um mimãñãm posto no pátio da Faculdade de Educação, podemos acompanhar uma seqüência destas.

¹⁷⁸ MAXAKALI. *Livro de Saúde*, fragmento 25, coluna polimorfa mulher.

Por fim, é a partir da identificação, pelo doente ou pelo pajé, do yãmîy e do canto sonhados, que se pode realizar a cura da pessoa enferma através do ritual. O que concluímos então é a indissociabilidade do *rastro* com o sonho e com a doença. Tudo se relaciona no yãmîy.

Há uma estreita ligação entre o sonho, a cura e o yãmîy e, portanto, entre a escrita do yãmîy e a vida. O que pretendo reforçar, a partir desta experiência, é uma concepção de escrita que não separa vida e obra, como formula Llansol através do conceito da *autobiografia*. Ao confeccionarem o livro, os Maxakali amplificam a *paisagem* em suas várias grafias, pois elas dizem potencialmente de estados de alma/corpo, que não se dissociam do yãmîy. Elas dizem o *vivo*.

Considerações finais

Antes de tudo, penso que a grande contribuição que a textualidade indígena nos traz, cada vez mais, é a da beleza. Beleza não como uma remissão ao conceito filosófico, mas como a melhor descrição possível das sensações causadas por uma experiência estética. Beleza que existe nas possibilidades diversas de convivência e comoção com os próprios humanos, os animais, as plantas e os *existentes não-reais*, numa estética que possamos nos sentir vivos no meio dos vivos: a estética orgânica.

Esse conceito de beleza se traduz na própria motivação dos povos indígenas em metamorfosear-se, através das escritas, em animais, ou em assumir atributos de elementos que se encontram a sua volta, pelo fascínio estético que estes exercem sobre seus olhares e sobre seus corpos, despojados de uma razão que distingue natureza e cultura.

Beleza deslumbrante que me fez querer ser pintado com a escrita iconográfica dos Maxakali. E, ao ser pintado de Mômõgka (Gavião), passei a acompanhar e conhecer mais os traços do corpo dessa ave. Assim, sempre quando o vejo cruzar o céu ou pousar sobre um coqueiro, me emociono e procuro ler, em seu corpo, os traços que aprendi e todos que ainda irei perceber. Beleza capaz de nos conduzir a novas sensibilidades e percepções, de alterar perspectivas, pelo sentido da estética orgânica, como neste texto escrito por mim durante a oficina de desenho para o *Livro de saúde Maxakali*:

Chegamos e Marijô nos apresentou a casa do Ó, no largo do Ó. Repetimos algumas vezes o Ó antes de entrarmos. Dentro da casa, arredondamos nossas bocas em forma de Ó e percebemos que ali estaríamos a delinear contornos.

Eu esperava que eles dessem a primeira pincelada. Enfim, ao concretizar-se, entrei novamente no mundo de seis milhões de anos. Meus olhos percorriam as linhas desenhadas pelos maxakalis, um lugar imaginante completamente existente. Tempo em que o mesmo olho que corria a paisagem, corria a página.

Mais uma vez, “todo estado de alma é uma paisagem” estava presente, desta vez intensificada pela tinta acrílica que Marijô nos apresentara. Para o *Livro de saúde Maxakali* estava posta a maneira de conhecer a alma e o corpo e curá-los: pela *paisagem*.

A impossibilidade de se comer carne vermelha durante o resguardo transformou-se em múltiplos peixes que Marijô chamou-os furta-cor. Pinheiro sem conhecer o furta, repetia futa-cor, fruta-cor e nós nos entendíamos no olhar de sua pincelada que queria e ampliava o estado peixe-cor em verde, amarelo, roxo. Lado a lado, estes peixes eram uma visão colorida nadando em rios e lagos, nos quais os Maxakalis viam a qualidade de suas vidas.

Aos poucos, vários corpos passaram a nos guiar diante da mesa. Não só os peixes. Marijô, que é dada aos corpos, seguia linha a linha o pensamento dos Maxakalis. Logo, ela lavava a alma deles quando era possível trazer o pau de religião que estava atrás da casa de religião para frente. Primeiro com a tinta branca e depois de seca, a escrita do xunîm, pontinhos pretos em formas geométricas sobre o branco. “Mágica”, completava ela.

Marijô, mesmo não sabendo ler Maxakali, já se dispusera a escrever com eles sua língua, pois era dada ao traço, e via delicado nas mãos dos Maxakalis. Todos os

Maxakalis se puseram a escrever suas *paisagens*. Marijô sabia de *paisagens* e mostrou as suas. Ela afirmava juntamente com eles que é preciso olhar, reparar. Dos Maxakalis escutei: – Marijô Bay.

Tantos e tantos séculos de incompreensão e em poucos desenhos e conversas Marijô já entendia que seu fusca era tartaruga e Pinheiro queria andar nele. Havia ali uma perspectiva. Ela conheceu os yãmíy, pelos olhos e pela palavra. Daí a semente que já nascia dentro de uma bolsa, o passarinho que canta para desaparecermos e o passeio pela mãe d'água. Marijô conversava em língua Maxakali por extensões corporais.

Aprendi que o corpo de Maxakali não se corta. Que não é necessário fazer uma análise minuciosa, anatômica, assim como com a terra, que não deve ser cortada para a extração de seu solo. Lembrei de Davi Yanomami que, ao conhecer ruínas da Grécia Antiga, disse: “então é daqui que vieram os mineradores”.¹⁷⁹

O texto indígena não prega a ecologia, questão que sabemos ser fundamental para a sobrevivência no planeta, mas é ecológico pelo próprio cuidado, respeito e responsabilidade com as formas viventes que ele causa, através da experiência estética, daqueles que se tornam arrebatados por ele. Os “parentes”¹⁸⁰ não são mais simples matéria transformável, arbitrariamente, pelo humano, mas potências que possuem leis próprias em suas perspectivas, em seus pontos de vista: cada ser é um conhecimento.

Penso que as *chaves-de-ler* trazidas pela escrita de Maria Gabriela Llansol são verdadeiras inovações para a leitura dos textos indígenas. A possibilidade de coexistência com o mundo sobrenatural e dos antepassados, a percepção dos animais e plantas como *figuras* textuais de igual importância e o deslocamento do papel de destaque dado normalmente aos humanos são reveladores para que não leiamos o texto indígena pelo parâmetro da verossimilhança. Nessa outra forma de leitura, concebe-se a escrita como uma dinâmica própria que advém ao corpo de afetos, e todo o *vivo* pode se fazer presente no texto.

O método autobiográfico de Llansol proporciona uma leitura muito rica, que ganha, com a aproximação da textualidade indígena, uma ampliação de sua compreensão e de sua realização.

Como vimos, os indígenas também grafam a *paisagem*, dando a cada ser sua grafia própria, tanto na escrita alfabética, quanto em suas iconografias. Enquanto textualidade do alfabeto, os textos indígenas promovem um encontro com a escrita de Maria Gabriela Llansol na direção da desterritorialização do Português como língua do poder, língua da impostura. Ambas textualidades, ao percorrerem suas geografias materiais e imateriais, ao criarem suas *cenar fulgor* distantes das cenas dos poderes

¹⁷⁹ Texto inédito. A oficina em questão foi realizada em Tiradentes, na biblioteca do Ó, com a artista plástica Maria José Boaventura.

¹⁸⁰ Forma pela qual os índios se referem aos familiares e aos animais, plantas, antepassados e demais seres vivos.

estabelecidos, produzem *paisagens* que corroem, desagregam e pluralizam os sistemas totalizantes.

Podemos pensar numa maxakalização do Português, tanto pela introdução de palavras do Maxakali nesta língua – por falta de correspondência vocabular suficiente para dizer de alguns conceitos, como na pronúncia de palavras com entonações do Maxakali –, quanto pela construção frasal muitas vezes estranha ao Português, pois temos, como base da construção textual, a *sobreimpressão* do maxakali.

A textualidade indígena também estende a abrangência da *autobiografia* para além da escrita alfabética. Esta constatação faz com que cada pequena linha presente num livro indígena seja passível de ser icônica. Podemos assim desfazer o preconceito de que os livros de autoria indígena, assim como os próprios indígenas, principalmente pela dificuldade de elaboração da escrita alfabética, são pueris, inocentes e infantis. A questão é que, em poucas linhas de um grafismo, ou em um desenho aparentemente simples, estão escritos conhecimentos milenares e rastros de uma história particular.

Um exemplo disso é a capa do livro *Penãhã*. Ali vemos um *desenho* entre dois Maxakali e algumas palavras na língua maxakali. A primeira coisa digna de nota é que esse desenho tem um nome, Mimãñãm (pau de religião). E esse Mimãñãm, especificamente, é o do Xunîm, pois ali estão os traços do Xunîm. As pintinhas que estão entre as formas geométricas, por exemplo, são os caroços da banana que o Xunim gosta de comer. Depois, poderíamos ler cada uma das iconografias escritas nos corpos. O Tihix (o homem) está com a pintura do Mõmõgka. A mulher com a pintura de outro yãmîy, que é próprio das mulheres. Em baixo do Mimãñãm, podemos ver uma casinha, a kuxex. Ela é a casa dos yãmîy e fica, como na capa do livro, sempre de frente para o Mimãñãm. Essas são algumas informações que obtive conversando com os Maxakali, mas várias outras poderiam ser adicionadas aqui.

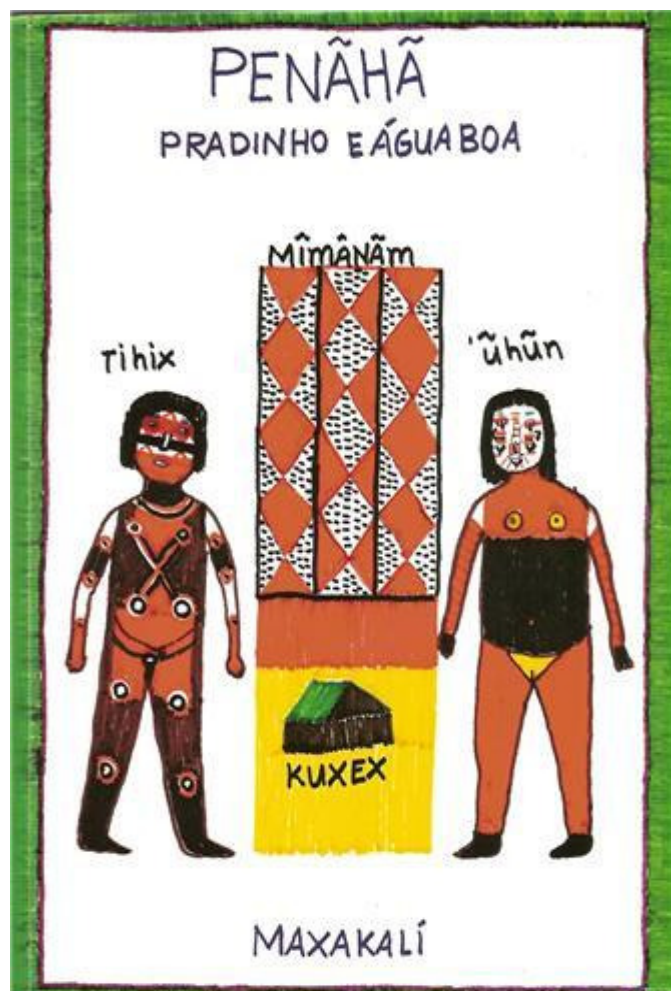


FIGURA X – capa do *Penãhã*

Tendo uma relação afetiva com a *paisagem*, ao contrário do que acontece com o território, onde as relações se dão por negociação e exploração, a textualidade não se dissocia da ação, da experiência e, portanto, está sempre se fazendo em forma de *cena fulgor*, que, como nos diz Llansol, forma nossa concepção da realidade “Aprendi que o real é um nó que se desata no ponto rigoroso em que uma **cena fulgor** se enrola e se levanta”.¹⁸¹ E que, portanto, a própria vida e a escrita, que no sentido do rastro de Derrida não se distingue da linguagem, se confundem. Para dizer com Fernando Pessoa: “Todo estado de alma é uma paisagem”. Esta experiência se torna literária, se entendermos a literatura como Julia Kristeva:

A criação literária é esta aventura do corpo e dos signos, que dá testemunho do afeto: da tristeza, como marca da separação e como início da dimensão do simbólico; da alegria, como marca do triunfo que me instala no universo do artifício e do simbólico, que tento fazer corresponder ao máximo às minhas experiências da realidade. Mas esse testemunho, a criação literária o produz num material bem diferente do humor. Ela transpõe o afeto nos ritmos, nos signos, nas formas.¹⁸²

A aproximação dos textos indígenas com o texto da portuguesa Maria Gabriela Llansol é uma possibilidade de refazermos a travessia marítima da conquista, agora não mais pela posse de novos territórios, mas fortalecendo um modo de ser e de estar que se amplia, na troca entre afetos, em *paisagens*. Essa sensibilidade de aceitar e assumir essa presença não-humana como fonte de vibração e alegria, como a possibilidade de devir, é preciosa para lermos a coexistência dos indígenas e suas textualidades.

Se, por um lado, o texto de Llansol cria chaves-de-ler para os textos indígenas, por outro as escritas indígenas vêm enriquecer e ampliar, de forma exemplar, a concepção de escrita com a *paisagem*, que Llansol preconizou.

E, por fim, retomo o aspecto dessas duas textualidades, a indígena e a llansoliana, que, a meu ver, é o mais revolucionário, tendo em vista o individualismo da sociedade em que vivemos: a experiência da escrita coletiva. Ambas criam suas comunidades textuais, constituídas de seus leitores agentes, os *legentes*, e de um sentido de comunhão dos que escrevem, pois, segundo suas linhagens, suas figuras e seus rastros, o que há é uma história que não é feita por ninguém sozinho, mas pela comunidade.

¹⁸¹ LLANSOL. *Lisboaleipzig, o encontro inesperado do diverso*, p. 128.

¹⁸² KRISTEVA. *Sol Negro: depressão e melancolia*, p. 28.

REFERÊNCIAS

Livros de autoria maxakali:

- MAXACALI. *Livro de saúde Maxakali*. Belo Horizonte: Literaterras [inédito].
- _____. *Mãxakani yōg hām yûmûg ax mai yōg tappet/ Cartilha de alfabetização em língua maxakali*. Belo Horizonte: SEE/MG, 2001.
- _____. *Mõnãyxop 'ãgtux yōg tappet/O livro que conta histórias de antigamente*. Belo Horizonte, Brasília: Secretaria Estadual de Educação de Minas Gerais-SEE/MG, MEC,1998.
- _____. *Penãhã – livro de Pradinho e Água Boa*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG/CGEEI/SECAD/MEC, 2005.
- _____. *Ûxuxet ax, hām xeka ãgtus/Geografia da nossa aldeia*. Belo Horizonte, Brasília: SEE/MG, MEC, 2000.
- _____. *Yãmîy xop xohi yōg tappet/Livro de cantos rituais maxakali*. Belo Horizonte, Brasília: SEE/MG, FUNAI, 2004.

Livros de autoria de Maria Gabriela Llansol

- LLANSOL, Maria Gabriela. *Na Casa de Julho e Agosto*. Lisboa: Relógio d`água, 2003.
- _____. *A Restante Vida*. Lisboa: Relógio d`água, 2001.
- _____. *Amar um cão*. Lisboa: Colares Editora, 1990.
- _____. *Falcão no punho*. Diário I. Lisboa: Rolim,1985.
- _____. *Lisboaleipzig 1: O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: ed. Rolim, 1994.
- _____. *O jogo da Liberdade da Alma*. Lisboa: Relógio d`água, 2003.
- _____. *O livro das comunidades*. Lisboa: Relógio d`água, 1999.
- _____. *O Senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio d`água,1999.
- _____. *Finita*. Lisboa:Assírio e Alvim, 2005

Outras referências:

- ALMEIDA, Maria Inês de. Escola Indígena: que lugar é esse? In: RICARDO, Carlos Alberto. *Povos Indígenas do Brasil: 2001-2005*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006.
- ALMEIDA, Maria Inês de; PINHEIRO, Jose Amalio de Branco. *Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1999.
- ALVARENGA, Ana Cristina Santos. *Música na Cosmologia Maxakali: um olhar sobre um ritual uma partitura sonoro-musical*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Faculdade de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- ALVARES, Myriam Martins. *Yãmîy, os espíritos do canto - a construção da pessoa na sociedade Maxakali*. 1986. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1986.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1995.

- ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, Secretaria da Cultura, 1990.
- BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- BARRENTO, João. *A chave de ler: Caminhos do texto de Maria Gabriela Llansol*. Jade-Cadernos Llansolianos 4. Sintra: Edições do GELL, 2005.
- BARRENTO, João. A origem de ler. Sobre um beijo dado mais tarde. In: PETROV, Petar (Org.). *O grande Prémio de Romance e Novela da APE (1982-2002)*. Lisboa: Roma Editora, 2005.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1979.
- BICALHO, Charles. “Âgtux” – Prefácio. In: MAXACALI. *Penãhã: livro de Pradinho e Água Boa*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, CGEEI/SECAD/MEC, 2005. p. 11-12.
- BICALHO, Charles. *Yãmîy maxakali – um gênero nativo de poesia brasileira*. Texto apresentado na ABRALIC de 2006 [inédito].
- BRACCINI, Marcos. *Cachê-cour* [inédito].
- CAMPOS, Haroldo; *PauBrasil:Obras completas de Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2002.
- CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Augusto. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A força da letra: estilo escrita representação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. *Cinco lições sobre o sexo de ler*. Texto da palestra apresentada ao Salão do Livro de Belo Horizonte, 2005 [inédito].
- CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Coisa de louco*. Belo Horizonte: Casa Freud, 1988.
- CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Os absolutamente sós – Llansol – A letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Equívocos da identidade*. Texto da palestra apresentada à Faculdade de Letras da UFMG, em 2005 [inédito].
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Aurélia Guerra Neto e Célio Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix; GUIMARÃES, Julio Castanon. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DERRIDA, Jacques. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

- GLEIZER, Marcos André. *Espinosa e a afetividade humana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- GUIMARÃES, César. Para tudo isto que um dia chega, para tudo o que poderia um dia chegar ao mundo. In: CASTELLO BRANCO, Lucia; SILVIANO BRANDÃO, Ruth (Orgs). *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- KAXINAWÁ, Isaias Sales. *Nixi pae: O espírito da floresta*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 2006.
- KRISTEVA, Julia, *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LAGROU, Els. *Fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawá, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. 2.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Rosa Freira. São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- LIMA KAXINAWA, Joaquim de. *Nuku kene xarabu*. Rio Branco: CAPEMA, 2006.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.
- MELO, Adriana Ferreira de. *O Lugar-Sertão [manuscrito]: grafias e rasuras*. 2006. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- NASCIMENTO, Evandro. *Escrita e gramatologia*. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/Artigos/gramato.html>>. Acesso em: dezembro de 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A origem da tragedia*. São Paulo: Madras, 1984.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falava Zarathustra*. São Paulo: Hemus, 1976.
- NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.
- PESSOA, Fernando. *Aforismos e afins*. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.
- PESSOA, Fernando. *Seleção poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: JNL, 1972.
- POPOVICH, Francis B. *Maxakali myths on cultural distinctions and Maxakali sense of inferiority to the national brasilian culture*. Arlington: Summer Institute of Linguistics, 1976.
- POPOVICH, Francis B. *Maxakali supernaturalism*. Arlington: Comunicação ao Summer Institute of Linguistics, 1976.
- POPOVICH, Francis B. *The social organization of the Maxakali*. 1980. Dissertação, Universidade do Texas, Arlington, 1980.
- POPOVICH, Francis B. The sun and the moon. A Maxakali text. In: *Estudos sobre línguas e culturas indígenas*. Arlington: Edição especial Summer Institut of Linguistics, 1971.

RISÉRIO, Antonio. *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. 4. ed. São Paulo: Atena, 1960.

SPYER RESENDE, Márcia; GAVAZZI, Renato Antônio (Org.). *Atlas Geográfico Indígena do Acre*. Rio Branco: Comissão Pró-Índio do Acre, 1998.

TICUNA. *Livro das árvores*. 4. ed. São Paulo: Global, 2000.

VIDAL, Lux Boelitz. *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel, FAPESP, USP, 1992.

VIEIRA, Marina Guimarães. *Guerra, ritual e parentesco entre os Maxakali – um esboço etnográfico*. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Nome da faculdade, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

WEISSMANN, Leonora. *Espaços vagamente delimitados*. Dissertação (Mestrado em Belas Artes) – Faculdade de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte [inédito].