



METAMORFOSE NA LITERATURA MAXAKALI

Charles Bicalho*

* charlesbicalho@gmail.com

Doutor em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras da UFMG. Pós-Doutor junto à CAPES/Ministério da Educação.

Resumo: Uma investigação sobre o processo da metamorfose presente na produção literária escrita e/ou oral dos Maxakali – também chamados tikmû'ûn – povo indígena que habita quatro territórios no estado de Minas Gerais, falam sua língua ancestral – o maxakali – e já publicaram mais de uma dezena de livros bilíngues (em maxakali e português).

PALAVRAS-CHAVE: metamorfose; literatura; Maxakali; Tikmû'ûn.

ABSTRACT: An investigation into the process of metamorphosis present in written and/or oral literary production of Maxakali indigenous people – also called tikmû'ûn – which inhabits four territories in the State of Minas Gerais in the Southeast region of Brazil, speaks its ancestral language – the maxakali – and have published more than ten bilingual books (in Portuguese and Maxakali).

KEYWORDS: metamorphosis; literature; Maxakali; Tikmû'ûn.

INTRO

Os Maxakali, ou Tikmû'ûn,¹ são um povo indígena de aproximadamente 1.500 indivíduos que habitam atualmente quatro territórios no estado de Minas Gerais. Tradicionalmente caçadores e coletores, eles vagavam pela região que compreende o sul da Bahia, o norte do Espírito Santo e o nordeste de Minas Gerais. Falam sua língua ancestral, o maxakali, do tronco linguístico Macro-Gê, família Maxakali.

Até há pouco tempo exclusivamente oral, a cultura maxakali passa atualmente a agregar o registro escrito como forma de manutenção e divulgação de sua tradição. Os *tikmû'ûn* já publicaram vários livros, geralmente bilíngues (em maxakali e português), para serem usados em suas escolas. Para os livros de literatura os escritores indígenas geralmente vão buscar em suas histórias e contos tradicionais os subsídios para a escrita.

Nos anos de 1960, Haroldo Popovich e sua esposa Francis Popovich, ambos ligados ao *Summer Institute of Linguistics* (SIL), conviveram com os Maxakali, aprenderam sua língua e estabeleceram um método de escrita baseado no alfabeto latino. Traduziram para o inglês alguns cantos e narrativas tradicionais maxakalis, bem como o *Velho Testamento* para a língua maxakali. Por fim, alfabetizaram alguns índios.

O propósito catequizador dos Popovich não vingou, mas a escrita se sedimentou entre os seus antigos alunos, tornando-se o meio para o registro de sua própria tradição religiosa e cultural.

Mais recentemente, no ano de 1996 inaugurou-se o Programa de Implantação de Escolas Indígenas de Minas Gerais (PIEIMG), voltado à criação de um sistema de ensino diferenciado que proporcionasse o desenvolvimento de métodos próprios de aprendizagem para as comunidades indígenas do estado. Teve início uma produção mais sistemática de livros e outros produtos, visando o desenvolvimento de material didático para as escolas nas aldeias. Livros de literatura se incluem neste rol.

Atualmente alguns professores maxakalis já se formaram em nível universitário e continuam ensinando e produzindo livros, filmes e outros.

KOXUK, YĀMĪY, YĀMĪYXOP, YĀMĪYXOPTAK

Na filosofia maxakali, a pessoa tem um *koxuk*, termo que pode ser traduzido por “alma”. Para Popovich, “a alma do vivo é chamada *koxuk*”.² “Imagem”, “reflexo”, “sombra”, são também sentidos da palavra *koxuk*. Segundo Alvares, o *koxuk* recebe às vezes o epíteto de “palavra verdadeira”: “o *koxuk* é a palavra. E a palavra se transformará em *yāmīy* e será eterna”, escreve ela.³ Percebe-se que o Maxakali tem na palavra ou na linguagem um elemento fundamental da formação de uma pessoa.⁴

Ao longo de sua vida um indivíduo maxakali deve aprender uma quantidade indeterminada mas significativa de cantos de sua tradição. Tais cantos são chamados *yāmīy*. A

1. Palavra maxakali com a qual os índios se autodenominam. Seu significado aproximado é “humanidade”.

2. POPOVICH. *Maxakali supernaturalism*, p. 20.

3. ALVARES. *Yāmīy, os espíritos do canto*, p. 96.

4. Penso que seria mais adequado pensarmos em “linguagens”, tendo na “palavra” um eixo expressivo, sem, no entanto, desconsiderar outras expressões. Como vimos, *koxuk* não é apenas “palavra”, mas significa também ao menos outro modo expressivo, como as imagens. Prefiro pensar no *koxuk* como uma essência humana, um *anima*; ou seja, aquilo que nos anima, que nos move: que nos faz vivos. Os cinco sentidos do corpo (que geram todas as mídias), mais o “sexto sentido” (relativo ao mistério, ao indizível), que se relaciona ao espírito, à religião, seriam, a meu ver, bons pontos de partida para considerarmos o *koxuk*.

mesma palavra designa também os entes espirituais do panteão maxakali. Geralmente tais entes são animais, plantas, e demais elementos da natureza, principalmente do bioma Mata Atlântica, vegetação típica da região onde tradicionalmente viviam. Antepassados e outros parentes mortos também se tornam espíritos *yāmîy*. Muitas vezes objetos também se sacralizam, como a sanfona, por exemplo, tamanho o carinho e a admiração que os *tikmû'ûn* devotam ao instrumento musical. Outro caso inusitado de *yāmîy*zação é o do uniforme do time de futebol maxakali. Percebe-se que para se tornar *yāmîy* vai depender da carga de importância e afeto que os índios devotam a determinada coisa.

Tal aprendizado de cantos, que se dá ao longo de toda a vida, com os parentes, com os pajés, com os amigos, em situações as mais variadas, mas principalmente naquelas relacionadas aos rituais (*yāmîyxop*), é necessário para que, segundo os preceitos culturais e religiosos indígenas, a alma (*koxuk*) do indivíduo se torne espírito (*yāmîy*). “Somente após a morte do corpo é (o *koxuk*) chamado de *yāmîy*”, atesta Popovich.⁵ “Este fluxo”, escreve Myriam Alvares, “relaciona-se, de um lado, com o processo de transformação do *Koxuk* em *Yāmîy* – da palavra em canto – e, de outro, com o trânsito dos próprios *Yāmîy*”⁶.

O que nos parece é que o *yāmîy* é uma espécie de padrão, um modelo, uma imagem mental maxakali, em sua visão de mundo: um ideal. Tem-se a fala humana, comum, mas o canto

yāmîy é supremo. Tem-se as pinturas corporais e demais enfeites humanos, mundanos, mas a indumentária *yāmîy* é soberba. Tem-se a vida comum do dia-a-dia, mas a experiência transcendental do *yāmîyxop* é o êxtase. O *yāmîy* é o grande modelo a ser seguido: de caráter, de beleza, de bondade, etc.

É provável que se possa decompor *yāmîy* em *yā* (que denota uma “afirmação enfática”)⁷ e *mîy* (o verbo “fazer”). *Yā* está, por exemplo, no pronome de afirmação *yāmûn*, cuja expressão tradutória dada por Popovich seria: “É isso mesmo”.⁸ Talvez seja o *yā-mîy* um “fazer enfático”, como uma figuração do “gesto enfático” do ritual, “a luta para encontrar uma eficácia do gesto, desfazer o signo para encontrar a ação; Artaud classificava-o como uma ‘sobrevivência instintiva de uma magia’”.⁹ Nessa perspectiva, *yāmîys* seriam “personalidades nítidas, interagindo num espaço dramático”.¹⁰ Ou seja, o ritual *yāmîyxop* é a grande fonte de todas as formas comunicacionais ou midiáticas indígenas.

A palavra seria, portanto, um análogo, uma metonímia, de todo o complexo comunicacional, midiático, que, regido pelo *yāmîy*, se transforma, se elabora ao longo da vida de uma pessoa, com vistas a se tornar ela mesma, após a morte, algo bom e belo: um *yāmîy*. Assim, se aprendem o máximo de cantos *yāmîy* ao longo da vida, para que a fala, corriqueira, mundana, comum, se elabore e se transforme em canto: o *koxuk* se transforme em *yāmîy*. Do mesmo modo, se aprende a vestimenta

5. POPOVICH. *Maxakali supernaturalism*, p. 20.

6. ALVARES. *Yāmîy, os espíritos do canto*, p. 82.

7. POPOVICH. *Dicionário Maxakali-Português/Glossário Português-Maxakali*, p. 85.

8. POPOVICH. *Dicionário Maxakali-Português/Glossário Português-Maxakali*, p. 85.

9. EINAUDI, p. 27.

10. PAGLIA, *Personas sexuais*, p. 77.

dos *yãmîy*, suas comidas preferidas, suas danças, enfim, tudo sobre eles. Quanto mais se sabe sobre eles, mais se é respeitado na comunidade maxakali. No auge, a pessoa se torna um pajé. Um *yãmîyxoptak*. Literalmente, um “pai de ritual”, ou um mestre de cerimônia, um coordenador de congresso, aquele que sabe organizar um grande encontro de espíritos, que é o que é um *yãmîyxop*. Esta palavra agrega *yãmîy* (“espírito”), mais *xop*, uma particular que significa “grupo”, “encontro”, “coletivo”, “quantidade”: o ritual é então um encontro de espíritos, um congresso transcendental. Em *yãmîyxoptak* tem-se o acréscimo de *tak*, que significa “pai”, “mestre”. O pajé é o mestre desses encontros. É ele quem sabe em profundidade qual é a indumentária do grupo de *yãmîys* que vem visitar a aldeia. Qual a comida preferida do *yãmîy*. Qual sua coreografia. Se ele gosta de fumar. Quais são seus cantos (e o pajé deve saber uma série deles). Enfim, toda a dinâmica de um ritual, que é um complexo de semioses, envolvendo várias linguagens, deve ser coordenado pelo pajé. De tais semioses fazem parte também as narrativas tradicionais, conectadas àquilo a que chamamos mitologia. O *yãmîyxop* é uma festa, um festival, um espetáculo, uma congregação, uma comunhão, uma comemoração. E o *yãmîyxoptak* é o seu mestre organizador.

O *yãmîy* pressupõe portanto uma grande transformação, ou várias: da linguagem comum em linguagem ritual (os *yãmîys* e seus cantos se dão em língua ritual, uma variação

dialetal da língua maxakali repleta de termos herméticos, que demandam certa dedicação ao universo espiritual para ser dominado); da comida do dia-a-dia em ricos banquetes; da vestimenta comum para a indumentária dos espíritos. Enfim, toda a aldeia e seus habitantes se transformam para o *yãmîyxop*. De certa forma, esses rituais são um resumo, uma encenação ou representação, ou uma experimentação de vivência, daquilo que é uma ideia geral e comum do que é a vida para um *tikmû’ùn*. Ou da vida como um processo de transformação, de transcendência e elevação.

Essa modalidade de transformação entre os *tikmû’ùn* está relacionada a toda a trajetória de vida. Como escreve Myriam Alvares, está intimamente ligada ao processo de transformação do *koxuk* em *yãmîy*: “A noção de palavra se eleva como possibilidade de se transcender a este limite, ou seja, de colocar a morte não mais como um fim, mas como um processo de transformação”.¹¹

INMÕXÃ

O contrário do *yãmîy* seria *Inmõxã*. Trata-se de uma fera canibal que tem o corpo humanoide, mas que pode metamorfosear-se em felinos, principalmente a onça (*hãngãy*), e caçar humanos na mata. Quem, de acordo com a tradição maxakali, não aprender a ser *yãmîy* ao longo da vida, se tornará *Inmõxã* após a morte, o grande inimigo dos humanos.

11. ALVARES. *Yãmîy, os espíritos do canto*, p. 77.

Este, ao contrário do *yāmīy*, que é festejado a cada ritual *yāmīyoxop*, deve ser morto transpassando-se com lança ou flecha um dos orifícios de seu corpo (olho, boca, umbigo, ânus), já que sua pele é intransponível. Aqueles que, não seguindo os preceitos da religião maxakali, não aprenderam cantos *yāmīy* ao longo da vida e, portanto, não estando aptos a se tornarem eles mesmos *yāmīy* após a morte, se tornarão *Inmōxā*. Como escrevi em outra ocasião:

Dentro da cultura Maxakali, *Inmōxā* é tido como uma espécie de demônio. Aquele que não cumprir os preceitos religiosos, as regras de convivência entre os membros da sociedade, vai pagar após a morte se transformando no monstro. Muito semelhante à concepção cristã, o infrator não terá a alma (*koxuk* em Maxakali) elevada à categoria de *yāmīy*, e será condenado a vagar sozinho na mata à procura de alguém para devorar.¹²

Se uma onça é um animal feroz, alguém muito raivoso também se deve temer e evitar. Um ser humano vira onça quando se torna enraivecido. É o que se dá com *Inmōxā*. Neste caso, não à toa a palavra para “raiva” está na raiz de “onça” em maxakali. *Hāngāy* (o animal) agrega *gāy* (feroz, nervoso, raivoso, irritado).

Nesta metamorfose de *Inmōxā* a imagem se altera. Onde antes se via uma pessoa, agora se vê uma onça, um vez que *Inmōxā* é a própria encarnação da ferocidade. A metamorfose

parece servir à representação das transformações do espírito. Um ser humano “vira onça” quando fica enraivecido. Os Maxakali parecem querer dizer (e o fazem), não retoricamente, mas mostrando em imagens, tal transformação. Como diz Nietzsche, “a metáfora não é, para o verdadeiro poeta, uma figura de retórica, mas uma imagem substituída que plana realmente diante de seus olhos em lugar de um conceito”.¹³



FIGURA 1

13. NIETZSCHE. *O nascimento da tragédia*, p. 65.

FIGURA 1
Desenho representando *Inmōxā* para o livro *Hítupmā'ax/Curar* (2008), p. 157.

12. BICALHO. *Narrativas orais maxakalis*, p. 74.

É assim que os Maxakali transfiguram a morte em *Inmõxã*. Quando se encontra com *Inmõxã* é o mesmo que estar se encontrando com a própria morte. Daí o pavor que provoca tal encontro.

Zezinho Maxakali certa vez, ao narrar-me uma das histórias de *Inmõxã*, deu uma descrição que mostra a associação entre a imagem da fera maxakali e a de um cadáver em decomposição. Ele conta que certa vez ele e alguns parentes foram ao cemitério com o propósito de desenterrar um *Inmõxã*.¹⁴ Zezinho descreve o que viu quando ele e seus parentes reviraram a cova:

E ‘tava... ele... virou tudo
Esse couro aqui saiu, ficou outro.
Aqui ficou... O olho... Num tinha dente.
Aí foi cavando, cavando.
Aí descobriu, ele ‘tava encostado, sentado assim ó. Sentado.¹⁵

Inmõxã é a imagem do horror da morte. Suas feições, como descritas por Zezinho, se confundem com a do próprio cadáver em decomposição. Algo semelhante nos dá Ovídio, por exemplo, ao descrever a inveja, sentimento normalmente não tido em boa conta pela moral ocidental, e por isso pintado em cores monstruosas pelo poeta latino em “A gruta da inveja”, presente nas suas *Metamorfoses*:

É a estância da Inveja em gruta enorme,
Lá nuns profundos vales escondida,

Aonde o Sol não vai, nem vai Favônio.
Reina ali rigoroso, eterno frio,
De úmidas, grossas névoas sempre abunda.
O monstro vive de vipéreas carnes,
Dos seus tartáreos vícios alimento.
Da morte a palidez lhe está no aspecto,
Magreza, e corrupção nos membros todos;
Olha sempre ao revés; ferrugem torpe
Nos asquerosos dentes lhe negreja;
Vê-se o fel verdejar no peito imundo,
Espumoso veneno a língua verte...¹⁶

SÉRIE, SEQUÊNCIA

A morte-metamorfose *tikmû’ùn* é um devir. E, muitas vezes, um devir-animal. E como escrevem Deleuze & Guattari: “Num devir-animal, estamos sempre lidando com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com uma multiplicidade”.¹⁷ De fato, o *yãmîyxop* maxakali é composto de uma série. O morcego (*xûnîn*), por exemplo, pode tomar a forma da lua (*mâyõnhex*), do sol (*mâyõn*), da estrela (*mâyõnnãg*), da anta (*ãmãxux*), da cobra (*kãyã*), do sapo (*konnokaxax*), do jacaré (*mã’ây*), da onça (*hãmgãy*), do cavalo (*kamanok*), da irara (*kupûmõg*), de *Inmõxã*, do *âyuhuk*,¹⁸ ou até do helicóptero (*mîmptutmõg pepi mõg*). Sua sequência pode ser vista inclusive nos desenhos ao longo do *mîmãnãm*.¹⁹

14. Quando um falecido é enterrado e sua sepultura aparece erodida, rachada, é sinal de que ele se transformou em *Inmõxã*. Para anular o mal, é necessário desenterrá-lo e queimar o seu corpo.

15. BICALHO. *Narrativas orais maxakali*, p. 74. O texto é uma transcrição da gravação da fala de Zezinho.

16. OVIDIO. *Metamorfoses*, p. 45.

17. DELEUZE & GUATTARI. *Mil platôs*, p. 19.

18. Termo em língua maxakali que designa os não-indígenas.

19. Nome que se dá ao “pau de religião” maxakali. “Poste sagrado”, trata-se de um tronco de árvore tradicionalmente pintado com urucum (atualmente usam-se também tintas industriais), com grafismos e uma série de desenhos que demonstra a sequência de transformações do *yãmîy*.



FIGURA 2
Foto de um *mîmānām*, o “pau de religião”, do morcego.

FIGURA 2

Estes que compõem a série, por sua vez, se tornam os narradores nos *yāmîyxop*. Analogias podem ser feitas com a ópera ou com o teatro. “Personagens” encenam uma história e contam essa história cantando. Cada *yāmîy* é responsável por transmitir uma determinada passagem da história. São eles os responsáveis por garantir a reprodução daquilo que costuma ser chamado de mitologia, mas que se confunde com a própria literatura: *miteratura*.²⁰ O animal, portanto, que “encabeça” um *yāmîyxop* tem a capacidade de ser muitos, de se metamorfosear em vários narradores. “Dizemos que todo animal é antes um bando, uma matilha.”²¹ Evoco aqui certa analogia com os heterônimos de Fernando Pessoa: cada persona-escritor com seu próprio estilo e personalidade.

O *yāmîy Moka’ok*, o “espírito-corredor”, se transforma em *amāxux* (anta), *putuxkup* (coruja), *nāhān* (urucum), *kāyāta xeka* (cobra grande), *putixnāg* (sobrinhos), *mōgmōka* (gavião) e outros. E é sobre esses devires que os professores maxakalis escrevem em seus livros. Penso que os professores indígenas que escrevem os livros desempenham a função de escribas, sendo os escritores os próprios *yāmîys*. Estes seriam escritores orais, que, para sua escrita, fazem uso de todo tipo de grafia: o canto, a dança (coreografia), a culinária (cada *yāmîy* tem seu prato preferido), o figurino (cada *yāmîy* tem sua indumentária específica, pintura corporal, adornos, etc.). Os professores escritores indígenas tentam traduzir em seus

20. O neologismo “*miteratura*” denotaria o momento, como o que têm vivido os Maxakali, em que os agentes culturais de uma determinada comunidade, tradicionalmente ágrafa, se põem a fazer uso do arcabouço mitológico de sua tradição, para iniciar o registro pela escrita. Trata-se da arte verbal que está entre a mitologia e a literatura, entre um estado primordial e a modernidade.

21. DELEUZE & GUATTARI. *Mil platôs*, p. 20.

livros (que são ricamente ilustrados) essa profusão midiática dos *yāmîys* e seus *yāmîyxops*.

São, pois, esses devires-escritores-*yāmîy* que deixam seus rastros pelas mãos dos escritores-professores Tikmú'ûn quando estes se põem a produzir livros. Neste caso, escrita e magia, ou feitiçaria, estariam intimamente conectados:

Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritores, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc. [...] O escritor é um feiticeiro porque vive o animal como a única população perante a qual ele é responsável de direito.²²

YĀYHĀ

Em língua maxakali poderíamos usar o termo *yāyhā* como equivalente para “metamorfose”, donde *yāy* é uma partícula que indica reflexividade, como o “se” em português, e *hā*, um modificador, cujo sentido aproximado seria “por meio de”. “Transformar em algo” é a tradução que nos dá Popovich,²³ podendo ser sintetizada em “modificar-se” ou “transformar-se”.

Em “Mātānāg”, história cuja versão em português ganhou o título de “Encantada”, temos um dos mais emblemáticos exemplos de metamorfose na literatura maxakali. Fragmentária, sabemos que ela ocorre pela mudança das pegadas ou rastros observados no chão por Mātānāg:

No outro dia, ela levantou bem cedinho e foi seguir as pegadas, olhar. Na cinza da estrada tinha o rastro de um ratinho. Um rato. Aí, ela seguiu em frente e viu um rastro de gato. Um gato. Ela foi, seguiu, seguiu... Lá na frente, ela viu um rastro de raposa. Uma raposa. Lá na frente. Então, ela foi atrás e viu um pé de *hāngāy* (onça). Ela foi, foi seguindo... o rastro foi aumentando. O rastro de onça. Ela foi atrás, foi atrás correndo... e deixou seu *kutok* (filho) em casa. Deixou o menino na casa e foi correndo,

correndo...

Lá na frente, o rastro mudou: era um pé de *tihik* (gente). Já era um pé de gente.²⁴

A transformação descrita é do espírito do marido de Mātānāg, seu *yāmîy*. Após ser picado por uma cobra, ele morre. Em sua caminhada rumo ao *hāmnōgnōy* (a morada dos *yāmîys*), seu espírito se transforma em rato, gato, raposa, onça, e finalmente homem. Indicial, metonímica, a metamorfose é sugerida pelas pegadas, exemplo semiótico clássico para índice.

Esta nos faz lembrar de outra famosa metamorfose, também indicial, percebida pela linguagem: de “Meu tio, Iauareté”, o conto de Guimarães Rosa. Como um reverso da metamorfose em Mātānāg (de animal para homem), no conto de Rosa dá-se o contrário: o homem vai virando onça.

22. DELEUZE & GUATTARI. *Mil platôs*, p. 21.

23. POPOVICH. *Dicionário Maxakali-Português/Glossário Português-Maxakali*, p. 86.

24. MAXAKALI. *Hitupmā'āx/Curar*, p. 36.

A transformação é percebida através dos elementos linguísticos que passam a fazer parte do discurso do personagem. A linguagem vai ganhando cada vez mais elementos da língua nheengatu, idioma dos índios Tupi, fazendo com que a sonoridade vá de um tom mais discursivo, passando por falas cada vez menos articuladas, até se aproximar de grunhidos, como um sinal de que o contador vai se transformando em animal totêmico deste povo: a onça.

Na história que dá nome ao livro *Penãhã* (2005), após os Inmõxãs (gato, onça e outros) terem comido uma tartaruga, restam as tripas desta para um último Inmõxã, que chegara atrasado ao banquete. Em meio às tripas havia um filhote da tartaruga, ainda vivo. O Inmõxã pegou o filhote e o jogou no fogo, mas ele “caiu do outro lado. Longe do fogo”.²⁵ Em seguida: “Quando ele jogou o filhote, viu que não era como filhote de tartaruga, era como gente: tinha braço, perna, cabeça. E eram dois”.²⁶ Tem-se, portanto, uma mutação seguida de duplicação.

Em “Ûxape xop kik tute”, ou “Ele matou os companheiros”,²⁷ os índios foram caçar capivara (*kuxakuk*). “Quando chegaram à beira do rio, os índios viraram kuxakuk.”²⁸ A mesma metamorfose se dá outra vez na mesma história, com outro grupo que fora ao rio caçar capivara. “Ao chegar no rio, o baixinho fez todos eles virarem capivaras.”²⁹ Neste caso é mencionado um agente que realiza a transformação,

não ficando explícito tratar-se de um feiticeiro. Na versão da mesma história publicada no *O Livro que conta histórias de antigamente* (1998), intitulada “Nûhû kōnak yōk xokxop âktux”, ou “História dos bichos da água”, fica claro tratar-se de um feiticeiro: “Os antepassados estavam caçando capivara. Um velho foi caçar junto com os seus parentes. Este velho era um feiticeiro e transformou os parentes em capivaras”.³⁰

Em “Ûhãm kãyã tep top”, ou “Estava trabalhando e a cobra matou” –³¹ outra história presente em *Penãhã* – a metamorfose se dá em casais. “Chamaram as mulheres e foram para o rio. Lá, cada homem pegou uma mulher pela mão, pulou dentro d’água e foram se transformando em casais de capivara.”³²

No último conto do livro *Penãhã*, intitulado “Xokixxeka yōg hãm ‘ãgtux”, ou “História do Tamanduá”, tem-se a metamorfose de todos os personagens. Primeiro, dois filhos da índia. Eles pedem que o irmão mais novo busque folhas de pacova, para fazer penas com elas. Eles as prendem em seus braços “e começam a voar para o céu”. “Os filhos se transformaram em urubus-rei e urubus comuns.”³³ Em seguida, foi a vez do irmão mais novo. Um de seus irmãos mais velhos diz: “Então você vai tirar um pedaço de madeira vermelha e fazer com ele um bico pra você. Tire também folhas pequenas de árvore para fazer penas com elas, assim você vai virar inhambu”.³⁴ Por fim a história mostra como o tamanduá surgiu da mulher:

25. MAXAKALI. *Penãhã*, p. 22.

26. MAXAKALI. *Penãhã*, p. 22.

27. MAXAKALI. *Penãhã*, p. 55.

28. MAXAKALI. *Penãhã*, p. 57.

29. MAXAKALI. *Penãhã*, p. 57.

30. MAXAKALI. *O livro que conta histórias de antigamente*, p. 41.

31. MAXAKALI. *Penãhã*, p. 69.

32. MAXAKALI. *Penãhã*, pp. 69-70.

33. MAXAKALI. *Penãhã*, p. 122.

34. MAXAKALI. *Penãhã*, p. 122.

35. MAXAKALI. *Penãhã*, p. 124. Percebe-se o mecanismo da rima visual, típica tanto da linguagem poética quanto do “pensamento selvagem” de Lévi-Strauss. Trata-se da lógica concreta e visualista da bricolagem, que vê associações entre coisas à primeira vista inconciliáveis e que permanece viva na arte de um modo geral, como na antropofagia modernista, no *ready-made* duchampiano, no ideograma haroldiano, nas associações inusitadas do surrealismo, entre outros.

36. MEDEIROS. *Sexo vegetal*, p. 10.

37. MAXAKALI. *Penãhã*, p. 53.

38. MAXAKALI. *Penãhã*, p. 54.

A mãe ficou olhando tudo aquilo e pensou em virar bicho para sumir também. Ela pegou então uma folha de coqueiro e enfiou seu talo no ânus até esticar sua cabeça, de forma que ela ficasse comprida como a do tamanduá. A parte da folha que sobrou para fora se tornou seu rabo. Ela então cantou: prü, prü, prü e sumiu no mato.³⁵

Trata-se de uma passagem sugestiva no que se refere ao conceito de “sexo vegetal”, como apresentado por Sérgio Medeiros em sua obra de mesmo título. Em suas palavras, o “sexo vegetal” são “vários momentos mínimos de apropriação libidinosa das árvores brasileiras”, ou “uma contiguidade intensa, não necessariamente uma cópula, um ato sexual consumado ou perverso”.³⁶

Em “Konãg xeka” ou “A grande água”, a versão do dilúvio maxakali, presente em *Penãhã* e também nO *livro que conta histórias de antigamente*, o antepassado se une a uma macaca, depois uma porca-do-mato, e por fim a uma corsa, para enfim recomençar a geração de humanos. O antepassado segue a sugestão do espírito *yãmîy* que o salvara do afogamento: “Quando foi de noite, o espírito falou pra ele procurar um bicho fêmea e casar com ele. Qualquer bicho”.³⁷ Da união com a macaca nasce um macaco, que é morto pelo antepassado. Da união com a porca-do-mato nasce um porquinho, que também é morto. Só na terceira união, com a corsa, é que nasce um “maxakali de verdade”, e então “ele ficou com ela para sempre”.³⁸

GERAÇÕES OU DEGENERAÇÕES

A união entre seres humanos e outros animais ou plantas tem certa recorrência nas histórias *tikmû’ûn*. Em “Õm tix nom mōnāyxop yā hapax” ou “Dois antepassados que estavam deitados”,³⁹ por exemplo, o maxakali se une e constitui família com uma estrela. Outras uniões que entram em choque com os parâmetros de nossa moral ocidental são ilustradas pela índia que mantinha relações sexuais com o genro em “Yāy hã hup tu xok” (traduzida por “A história da antepassada que ficou com vergonha”) e que, diante do corpo morto da filha, que se suicida ao descobrir a relação incestuosa, diz: “Então, já que você morreu, eu vou ficar no seu lugar. Vou casar com seu marido”.⁴⁰

Um pouco menos estranha talvez seja a união dos meninos da aldeia, trocados entre as mães que estavam sem marido, com essas mulheres mais velhas da comunidade em “Kakxop pahokxop” ou “As crianças cegas”.⁴¹ Provavelmente mais chocante é o fato de as crianças, ao final, matarem todos os homens (os pais) que haviam retornado à aldeia depois de anos, permanecendo assim com as “mães”-concubinas.

Pode parecer bizarra também a cena da antepassada que aprecia “os testículos grandes e gostosos” de anta, e que se masturba usando o pênis seco e pintado de urucum do mesmo animal em “A história do tamanduá”.⁴²

39. MAXAKALI. *Penãhã*, p. 91.

40. MAXAKALI. *Penãhã*, p. 88.

41. MAXAKALI. *Penãhã*, p. 29.

42. MAXAKALI. *Penãhã*, p. 119.

A lógica da metamorfose gerada por uniões estranhas é afim à do “pensamento selvagem”, como formulado por Lévi-Strauss, assim como ao ideograma, em que coisas aparentemente estranhas se unem na formação de conceitos novos. Como espécies de *ready-made* duchampianos, os casais das histórias maxakalis citados aqui congregam seres que, em princípio, estariam em categorias diferentes e repulsivas. Porém, a lógica regente neste caso não é excludente. Pelo contrário, prevê a inclusão de qualquer elemento em suas criações, por mais alienígena que possa parecer. Os produtos dessas uniões pressupõem, por outro lado, que o espírito de seus “leitores” sejam abertos a novas interpretações.

Tal lógica, em princípio, bizarra em seu primitivismo, no entanto, se encontra com outra, ultra-moderna, a da mutação, seja acidental ou programada, promulgada pela ciência atual da engenharia genética, que prevê, e em alguns casos já realiza, a criação de, por exemplo, animais fluorescentes, ratos com orelhas humanas acopladas às suas costas e outras bizarrices que parecem criações de uma mente surrealista.

A tradição filosófica ameríndia seria desta forma uma segunda via ao logocentrismo; estando suas marcas já em sua mitologia, nisto não diferindo da tradição dita ocidental. De fato, como nos faz notar Krupat (2003),

as histórias de trickster [...] não operam de acordo com a lógica opositiva que tem caracterizado o pensamento do ocidente moderno e letrado. Mais uma vez, Barre Toelken, em seu trabalho com o narrador Coquelle, George Wasson, captura bem a natureza complementar, conjuntural ou dialética das narrativas de trickster quando ele nota que para aqueles que contam as histórias, seus aspectos de bufão-benfeitor, sacro-profano não existem como oposições ou contradições. Pelo contrário, as histórias insistem que ‘bom e mau, sagrado e secular, esperto e burro, não são qualidades mutuamente excludentes, mas justapostas, depende uma dos aspectos da outra.’⁴³

Como diz Viveiros de Castro citando Deleuze, é como “fazer passar uma linha de fuga entre os dois polos de uma contradição, cortá-la no meio e sair do outro lado. É como dar o pulo do gato, em outras palavras, dar o pulo da onça”.⁴⁴

CONCLUSÃO

Se a imagem, em sentido amplo que lhe dá Derrida – de arte, *tekhné* – já é em si um suplemento à natureza, e indiscutivelmente são os índios dotados dela, podemos ver a metamorfose como um suplemento ao suplemento. Podemos vê-la como um signo dotado de cumulação, de excesso ou “plenitude enriquecendo uma outra plenitude”. Um signo que “se acrescenta senão para substituir”.⁴⁵

43. KRUPAT. *Para entender os trickster tales dos nativos americanos*, p. 32.

44. CASTRO. “Outro destino”, p. 24.

45. DERRIDA. *Gramatologia*, p. 178.

Se qualquer imagem é já um suplemento da natureza, e sendo a natureza um signo, invertendo-se e tomando o signo (suplemento) da natureza, podemos pensar na metamorfose como um signo “suplementado”. Ou seja, um signo que tem já outra presença dentro de si.

Pois, o conceito de suplemento – que aqui determina o de imagem representativa – abriga nele duas significações cuja coabitação é tão estranha quanto necessária. O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a culminação da presença. Ele cumula e acumula presença. É assim que a arte, a tekhné, a imagem, a representação, a convenção etc., vem como suplemento da natureza e são ricas de toda esta função de culminação.⁴⁶

Seria a metamorfose uma metáfora visceral? Uma metáfora em outro grau? O que quisera Kafka demonstrar com a imagem do inseto em que havia se transformado seu personagem Gregor Samsa?

A metamorfose é uma subversão da “força de lei” que define a significação dos signos inscritos no domínio da terceiridade (Peirce), os símbolos. Talvez mais radicalmente que a metáfora, ela rompe com a relação de convenção típica dos signos simbólicos. Sabe-se que o fenômeno é frequente, de um modo geral, nas tradições ameríndias. Para Viveiros de Castro “a metamorfose corporal é a contrapartida ameríndia

do tema europeu da conversão espiritual”.⁴⁷ Relativamente à literatura indígena, Maria Inês de Almeida levanta a questão: “Mas e se, ao invés da metáfora, pensarmos na metamorfose como princípio da literalidade?”⁴⁸

A metamorfose é certamente um procedimento da poética *tikmû’ûn*, tão natural quanto o são a metáfora, a metonímia, a comparação, etc. Um canto se transforma em outro, assim como os animais que eles convocam, assim como seus espíritos, assim como a vida e tudo que nela se transforma.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. I. de. **Desocidentada**: experiência literária em terra indígena. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

ALVARES, Myriam Martins. **Yâmîy, os espíritos do canto** – a construção da pessoa na sociedade Maxakali. Dissertação de mestrado apresentada ao Depto. de Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como requisito para a obtenção do título de Mestre em Antropologia. Campinas, 1986.

BICALHO, Charles. A. P. **Narrativas orais maxakalis** – uma proposta de transcrição e análise. Dissertação de mestrado junto ao Departamento de Espanhol e Português da Universidade do Novo México. Albuquerque, Novo México, EUA: julho de 2004.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Araweté**: os deuses canibais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

47. CASTRO. *Araweté: os deuses canibais*, p. 390.

48. ALMEIDA. *Desocidentada*, p. 54.

46. DERRIDA. *Gramatologia*, p. 177.

_____. "Outro destino." Entrevista concedida a Maria Inês de Almeida. In: **Aletria** – Revista de estudos de literatura do Programa de Pós Graduação em Estudos Literários (FALE/UFMG), vol. 16, jul-dez de 2007. (pp 20-36)

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** – capitalismo e esquizofrenia. Vol. 04. Coordenação da tradução: Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EINAUDI Enciclopédia. **Oral/Escreto, Argumentação**. V. 11. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

KRUPAT, Arnold. "Para entender os trickster tales dos nativos americanos". In: SANTOS, Eloina Prati dos (org.) **Perspectivas da literatura ameríndia no Brasil, Estados Unidos e Canadá**. Feira de Santana: Universidade Estadual da Feira de Santana, 2003.

MAXAKALI, Povo. **Mõnãyxop 'ágtux yõg tappet/O livro que conta histórias de antigamente**. Belo Horizonte: Secretaria Estadual de Educação de Minas Gerais-SEE/MG/Brasília: MEC, 1998.

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

MAXAKALI, Povo. **Hitupmã'ax/Curar**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG; Edições Cipó Voador, 2008.

MEDEIROS, Sérgio. **Sexo vegetal**. PDF baixado em 24 de fevereiro de 2010 em http://www.centopeia.net/download/sexo_vegetal.pdf.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Ed. Escala, 2007. (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal – 73)

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Excertos traduzidos por Bocage. São Paulo: Martin Claret, 2003.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. 3ª ed. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Estudos – Semiótica)

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais** – arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson. Tradução de Marcos Santarrita. 3ª impressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

POPOVICH, A. Harold. **Maxakali Supernaturalism**. Comunicação ao Summer Institute of Linguistics, 1976. (mimeo)

____ & POPOVICH, Francis B. **Dicionário Maxakali-Português/ Glossário Português- Maxakali**. Primeira Edição Online. Sociedade Internacional de Linguística (SIL). Cuiabá, MT: dezembro de 2005.