**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

**RAZÃO E AFETIVIDADE: A ICONOGRAFIA MAXAKALI
MARCANDO A VIDA E COLORINDO OS CANTOS**

LUCIANE MONTEIRO OLIVEIRA

SÃO PAULO

2006

LUCIANE MONTEIRO OLIVEIRA

**RAZÃO E AFETIVIDADE: A ICONOGRAFIA MAXAKALI
MARCANDO A VIDA E COLORINDO OS CANTOS**

Tese apresentada como exigência parcial para a obtenção do título de Doutora em Educação, na área temática de *Cultura, Organização e Educação* no Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Marcos FERREIRA SANTOS.

SÃO PAULO
Janeiro de 2006

TERMO DE APROVAÇÃO

RAZÃO E AFETIVIDADE: A ICONOGRAFIA MAXAKALI MARCANDO A VIDA E COLORINDO OS CANTOS

Por:

LUCIANE MONTEIRO OLIVEIRA

Tese apresentada como exigência parcial para a obtenção do título de Doutora em Educação, na área temática de *Cultura, Organização e Educação* no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, sob avaliação da seguinte banca:

Prof. Dra.

Prof. Dra.

Prof. Dra.

Prof. Dra.

Orientador:

Prof. Dr. Marcos FERREIRA SANTOS.

São Paulo, janeiro de 2006

O auxílio dos olhos é importante, tanto quanto o auxílio daquilo que por eles é visto. Por isso o que os dedos sempre souberam fazer de melhor foi precisamente revelar o oculto. O que no cérebro possa ser percebido como conhecimento infuso, mágico ou sobrenatural, seja o que for que signifiquem sobrenatural, mágico e infuso, foram os dedos e os seus pequenos cérebros que lho ensinaram (...) O cérebro da cabeça andou toda a vida atrasado em relação às mãos, e mesmo nestes tempos, quando nos parece que passou à frente delas, ainda são os dedos que têm de lhe explicar as investigações do tato, o estremecimento da epiderme ao tocar o barro, a dilaceração aguda do cinzel, a mordedura do ácido na chapa, a vibração subtil de uma folha de papel estendida, a orografia das texturas, o entramado das fibras, o abecedário em relevo do mundo.(Saramago, 2001)

Dedicatória

*... às minhas grandes mães
ancestrais que me ensinaram
as canções da vida...*

*...ao povo Maxakali que
coloriram essas canções*

AGRADECIMENTOS

Muitas são as pessoas que contribuíram para o meu trabalho, apoiando, estimulando e colaborando em várias etapas de minha formação.

Agradeço à minha extensa família, que depositou confiança e credibilidade em meus projetos e possibilitou de diferentes formas a realização de meus sonhos. Em especial ao meu irmão Márcio, pela troca incessante de palavras e pela iniciação no universo dos símbolos.

Ao meu orientador Marcos Ferreira Santos que me desvelou a possibilidade de exercer, na lógica objetiva da academia, relações de afetividade e sensibilidade, minha imensa gratidão.

À Márcia Gamberini, minha “irmã” por afinidade, pela acolhida e pela dádiva, no sentido maussiano do termo, em todos os momentos de minha trajetória em São Paulo.

Minha estima especial às amigas Carmem, Ana Paula, Lenice e Anna Lúcia que das montanhas mineiras me estimularam e apoiaram nesse processo.

Aos que compartilharam comigo leituras, debates, calorosas discussões e trocas de experiências e vivências, fiéis companheiras, Edleuza, Isabelle e Nely, e companheiros, Julvan e Amilton, do grupo de estudos e leituras sobre o Imaginário. Carinhosamente aos amigos Carolina e Abílio pela intensa convivência no CRUSP e pela partilha de saberes e alimentos, com os quais cultivei uma postura de aprendizado contínuo e aberto a novos caminhos.

Aos companheiros do Crusp, em especial à Wanderléia que miritibrincou a nossa convivência iluminando com o Círio de Nazaré, a Rosalina e Carlos pela experimentação de sabores trazidos de Cabo Verde, a Andréia pela convivência e a todos pelas trocas afetivas e acadêmicas com a diversidade cultural e de pontos de vista.

Ao amigo e companheiro de campo Alencar pela partilha de saberes e cantos com os Maxakali.

Ao povo Maxakali pelo aprendizado e lições de filosofia possibilitando novas formas e modo de ser no mundo. Com grande carinho às grandes mães, mulheres potências

*cósmicas dos Tikmũ'ün, Maria Diva, Taciara, Alaíde, Carmem Silva, Noêmia, Isabel, Suely, Luisinha e Margarida. Aos guias Major, Bidé, João Bidé, Dival, outros que não nomeei aqui e a todas as crianças que me **re-animaram** nesses caminhos percorridos, **Max xeka!***

Às professoras do CICE – Centro de Estudos sobre o Imaginário, Cultura e Educação, Maria Cecília e Maria do Rosário pela receptividade e incentivos oferecidos nesse processo.

Agradeço também aos funcionários da FEUSP, especialmente à Solange Francisco, pelo apoio incondicional e pelo acolhimento e compreensão nos momentos mais difíceis.

Por fim à CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão de uma Bolsa de Doutorado Sanduíche para estágio no Exterior, na Universidad Complutense de Madrid (Espanha), e uma Bolsa para finalização de minha pesquisa de doutoramento. E ao Fundo de Cultura e Extensão – FCEX/USP pelo auxílio concedido para a compra de material, o que possibilitou a realização de minha pesquisa de campo.

SUMÁRIO

Resumo	ix
Abstract	x
Resumée	xi
Apresentação	xii
Introdução	01
Capítulo I - Abrindo Caminhos	11
1. 1 – Ponto de partida: semear o solo	16
1. 2 – A árvore que amarra e a árvore que abraça	24
1. 3 – A terceira via	30
Capítulo II - A casca envolvendo a semente: Pessoa e corporeidade no universo Maxakali	35
2.1 – A construção cósmica de pessoa	42
2.2 – A composição e os cantos	50
2.3 – O corpo que sabe	61
Capítulo III - Desenhando o som e cantando as cores	66
3.1 – Socialidade e pessoalidade na criação estética	75
3.2 – O tempo e o espaço	82
3.3 – O ser na arte e a arte de ser	88
Capítulo IV – A razão afetiva cantando na alma dos seres	94
4.1 – A escola de papel	99
4.2 – A brisa e o vendaval: a palavra e a comunicação	108
4.3 – A razão afetiva	113
Onde o céu e a terra se encontram	118
Bibliografia	132
Glossário	144
Listas de Fotos	147
Listas de Desenhos	150

RESUMO

Razão e Afetividade: a iconografia Maxakali marcando a vida e colorindo os cantos

A presente tese objetiva apresentar a iconografia Maxakali como expressão da vida e da concepção do universo cosmológico. Os sinais dessa expressão são em especial, os desenhos em papel elaborados pelos indivíduos do grupo, sem distinção de idade, sexo ou *status* sociocósmico. A finalidade é demonstrar por meio da iconografia como os Maxakali percebem o mundo por meio da percepção sensorial do corpo próprio e como constroem relações de alteridade na intersecção de concepções cosmológicas distintas. Esse movimento é importante para a composição de um diálogo em que as diferenças são pontuadas e as tensões são amplificadas, em especial quando se colocam em cena discussões e práticas de políticas públicas. A metodologia empregada na pesquisa é a mitohermenêutica simbólica de cunho antropológico cujo princípio é um cuidado investido na reflexão e na prática do conhecimento que proporciona demarcar os caminhos percorridos pelo pesquisador na inserção do contexto de sua investigação.

Palavras-Chaves:

Iconografia Maxakali; Razão afetiva; Corporeidade; Cosmologia e Estética

Área de Conhecimento:

7.08.01.04-5 - Antropologia Educacional

ABSTRACT

Reason and affectivity: the Maxakali iconography recording life and brighten with colours the lay

This present thesis aims to introduce the Maxakali iconography as life's expression and of the universe cosmological conception. The signs of this expression are especially the paper drawings made by the individuals pertained to the group without any discrimination of age, sex or sociocosmical status. The purpose is to demonstrate through iconography how the Maxakali people perceive the world through the sensorial perception of their own bodies and how they build up alterative relations in the intercession of distinct cosmological conceptions. This movement of ideas is very important to dialogize when differences are shown and tension is amplified chiefly when we come up to discussions and practices of public policies. The methodology used in the research is the symbolical mitohermeneutics of antropological characteristics, wich is originally based in a carefully reflection and in the practice of knowledge wich propriates to record the ways through which the researcher in the insertion of the context of his investigation.

Keywords:

Maxakali iconography; Affective Reason; Body Building; Cosmology and Esthetics

Knowledge area:

7.08.01.04-5 – Educational Antropology

RESUMÉ

Raisonnement et Affectivité: l'iconographie Maxakali qui marque la vie et colorie les chantes

La présente thèse a pour but de présenter l'iconographie en tant qu'expression de la vie et de la conception de l'univers cosmologique. Les signes de cette expression sont particulièrement les dessins sur papier élaborés par les individus du groupe, sans distinction d'âge, sexe ou statut social cosmique. Le but est de démontrer à travers l'iconographie comment les Maxakali perçoivent le monde au moyen de la perception sensorielle du propre corps et comment ils construisent des relations d'altérité dans l'intersection de conceptions cosmologiques distinctes. Le mouvement est important pour l'établissement d'un dialogue dans lequel les différences sont ponctués et les tensions sont amplifiés surtout quand on met en scène des discussions et pratiques de politiques publiques. La méthodologie employée dans la recherche est la mythoherméneutique symbolique de caractère anthropologique dont le principe est un soin investi dans la réflexion et dans la pratique de la connaissance qui permet d'indiquer les chemins parcourus par le chercheur dans l'insertion du contexte de sa investigation.

Mots-clés:

L' iconographie Maxakali; Raisonnement affectif; Corporalité; Cosmologie et Esthétique

Área de Connaissance:

7.08.01.04-5 - Anthropologie Educational

APRESENTAÇÃO

*Ser criança é bom demais
despreocupar com tudo que se faz
dar um pulo, um grito e uma risada
levar a vida bem vivida e bem amada...
Rubinho do Vale, "Ser Criança"*

Desenho do tema

O meu desejo de estudar a iconografia Maxakali está relacionado a dois aspectos vitais na minha experiência imaginal. O primeiro aspecto se refere à criança "Ego" que sempre existiu em meu Ser e que estava escondida nos recônditos de minha pessoa. Uma criança que ficava a criar imagens a partir dos fenômenos da natureza e a materializar essas imagens no desenho em papel. Por outra parte às crianças Maxakali que me revelaram a descoberta do "OUTRO", da diversidade de mundos e de formas de perceber esses mundos, também por meio das imagens gráficas.

Esses dois modos de SER CRIANÇA estão entrelaçados na interpretação do trabalho que apresento nesta tese, possibilitando uma terceira ou múltiplas existências, de acordo com a leitura do texto. Faço esta afirmação ao perceber que as imagens que povoam os desenhos Maxakali, de certo modo, se aproximam das imagens que povoam a minha existência. Para compreender a composição desse Ser, apresento a primeira "criança" latente em toda a minha trajetória para mostrar como cheguei ou me re-descobri nas crianças Maxakali.

Posso dizer que nasci sob o signo da Lua, 13 de dezembro, dia de Santa Luzia. Daí o meu nome, Luciane, cuja raiz latina, *lux*, significa luz. Mesma data de aniversário de Luiz Gonzaga, o "Mestre Lua". O ano, 1969, foi quando o homem pisou na lua.

Seguindo a tradição do interior mineiro, de plantar uma árvore em homenagem ao nascimento de uma criança, minha mãe plantou um pessegueiro. Árvore que, na tradição cultural chinesa, simboliza o ressurgimento, a pureza e a

continuidade da vida. Por isso é conhecida também como árvore da vida, pois se reproduz com facilidade e permite a longevidade.

Passei parte de minha infância na fazenda Velozo, na cidade de Santana do Deserto, em Minas Gerais, onde desfrutava a liberdade que só as crianças conhecem. Foi nesse período que tive contato com toda a materialidade que Bachelard (1989) poetiza na introdução de sua obra “A água e os sonhos”.

Como era a filha caçula da família, estava sempre seguindo e acompanhando minhas irmãs e meu irmão mais velho, e juntos, saboreávamos a vida e deixávamos nos levar pelo ritmo da natureza.

Natureza povoada por distintos seres do qual nos aproximávamos com o intuito de conhecê-los. Nossas ações eram marcadas pelo tempo que era categorizado pelo dia e pela noite, pelo frio e pelo calor, pelas chuvas e pelo sol. Tempo concebido também pela degustação das frutas, pelo trabalho das colheitas e pela produção de doces e queijos. Mineiramente acompanhado pelas broas e café com leite, tomados ao pé do fogão a lenha aquecendo nos dias mais frios e obsedando nos dias mais quentes.

Tempo dos ventos que acumulava as nuvens formando desenhos no céu, que anunciava as tempestades e varria as folhas do chão. Descoberta de sons e ritmos, das narrativas de histórias, fábulas, contos e charadas contadas pelos meus avós nas noites estreladas e enlutaradas e das canções entoadas por minha mãe que embalavam e ondeavam as nossas vidas.

Ritmo que sofre alterações na vida urbana de Juiz de Fora e que marca a minha entrada na escola. Mudança de vida, de corpo e de olhar. Olhos que já conseguiam decifrar os signos das letras que de certo modo encantavam e permitiam novas descobertas.

Descobertas essas que me conduziram a escolhas na vida adulta, como estudar História e pesquisar sobre meus ancestrais. Descobrir o outro e me redescobrir, revelar novas perspectivas, desnudar velhos preconceitos.

Ao cruzar a “porta do sol” adentrei no universo cosmológico das culturas pré-incaicas, astecas e maias, guiadas pelos mestres Franz e Ana Paula.

Universo que atizou a minha percepção para a diversidade de modos distintos de ser e viver.

Diversidade presente também na cultura material, manifestação concreta e palpável da existência de um povo. Foi por meio da materialidade que tive o primeiro contato com os Maxakali e ao conhecer o seu universo pude repensar e reestruturar minha forma de relacionar com a alteridade e com o mundo.

O território da nação indígena Maxakali se localiza nos limites dos municípios de Bertópolis e Santa Helena, próximo às cabeceiras do rio Itanhém, Nordeste do Estado de Minas Gerais. A região, encravada entre os Vales do Mucuri e Jequitinhonha, possui graves problemas de natureza sócio-econômica, onde se constata a pouca presença de políticas públicas mais eficazes por parte do Estado, seja em nível local ou federal.

Pertencente ao tronco lingüístico macro-jê e falantes da língua Maxakali, o grupo se autodenomina *Tikmũ'ũn*, que significa “nós seres humanos”. De acordo com as monografias etnográficas e lingüísticas, o termo *Maxakali* foi designado e difundido por mandatários da política colonialista no trato das questões indígenas¹. Essa tese encontra respaldo no fato de que não se encontra na língua praticada pelo grupo nenhum termo semelhante, principalmente porque não há em sua grafia a letra “L”.

Embora o grupo tenha incorporado esse termo na relação com o OUTRO, especificamente o homem branco, o que os identifica é a partilha de um mesmo meio sócio-cósmico fundado a partir da noção de pessoa.

A possibilidade de transformar a matéria prima em ferramentas, vasilhames cerâmicos, artigos utilitários e decorativos com um senso estético singular e uma criatividade fantástica, dada às condições sócio-econômicas em que vivia e vive esse povo, me fascinaram.

Fascínio que me levou a estudar a cerâmica produzida pelas mulheres do grupo, numa perspectiva arqueológica, visando empreender uma cadeia operatória de sua produção e suas possíveis implicações simbólicas

1 Muitas denominações foram atribuídas pelos colonizadores, de modo aleatório e autoritário, baseadas nos sons emitidos pelos nativos quando indagados sobre quem eram ou qual o nome do grupo a que pertenciam.

correlacionada ao modo de ser Maxakali para a elaboração de minha dissertação de mestrado².

A minha primeira experiência etnográfica, em junho de 1997, foi carregada de muita expectativa e também de apreensão sobre um universo conhecido apenas pela leitura de monografias e dissertações etnográficas.

Era uma tarde quente e seca, a paisagem era de tonalidade amarela, cuja vegetação crestada pela intensidade do sol e coberta pelo pó da terra que revestia tudo quando cheguei nas terras Maxakali. Após uma longa viagem vislumbrei, ainda dentro do ônibus que passava na estrada que corta as terras indígenas, os morros e as casas cobertas de capim. Quadro totalmente novo para meus olhos curiosos e ansiosos.

O cansaço da viagem e o peso da mochila nas costas já se faziam sentir no caminho que conduz a passante até a sede do Posto Indígena do Pradinho. Foi nesse percurso que Guigui Maxakali se aproximou de mim, perguntando onde eu iria. Estava ele montando em um cavalo, sem sela, pequenino e com um ar de dignidade impressionante, em contraste com o animal, aparentando um ar tão fatigado e resignado e puxando feixes de bambus amarrados na cauda. A cena, para mim pitoresca, antecipava as diferenças de percepção de mundo e as experiências vivenciadas.

Ao avistar o pátio vejo muitas crianças brincando em um monte de areia bem em frente da sede do Posto Indígena. A chegada de uma *ãynhex*³, com uma fisionomia bem diferente das pessoas da região, despertou a atenção dessas crianças que dirigiram olhares gulosos de curiosidade sobre minha pessoa. Isso provocou um burburinho bem próprio, chamando a atenção de um funcionário da Fundação Nacional de Saúde - FUNASA que se aproximou para me recepcionar. Ao encaminhar com ele para o alojamento ali localizado fomos acompanhados por essas crianças até adentrar a porta da casa. Os sons de suas brincadeiras e

2 Dissertação defendida em novembro de 1999 pelo Programa Interdepartamental de Pós-graduação do Museu de Arqueologia e Etnologia - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo.

3 Mulheres estrangeiras. *Ãynhuk* –estrangeiro ou diferente e *hex* – mulher.

das palavras emitidos nesse primeiro contato eram totalmente novos e desconhecidos.

Logo percebi que a língua consistia em um dos elementos que dificultaria a minha inserção em campo. Como dito anteriormente, era a minha primeira experiência em pesquisas de campo etnográfico e eu não conhecia a língua Maxakali.

Somado a isso, o meu estudo estava voltado para o trabalho executado por mulheres, sendo estas extremamente arredias e desconfiadas na relação com estranhos. E na área do Pradinho, onde iniciei as minhas atividades, pude notar que quase a totalidade das mulheres não fala o português.

Frente a essas dificuldades algumas estratégias de aproximação foram empregadas e a mais eficaz delas foi a minha relação com as crianças que intermediaram a minha relação com a seção feminina das diferentes aldeias, em especial às localizadas no Pradinho.

As crianças ficavam durante quase todo o período do dia no pátio central. Em torno desse pátio, topograficamente situado em um platô, estavam distribuídas as aldeias nas colinas, encerradas pelo *Mikax-xap*⁴, um grande afloramento rochoso, considerado um monumento natural pelos Maxakali da área do Pradinho, pela sua morfologia no contexto paisagístico e pela sua visibilidade espacial a longas distâncias.

4 *Mikax*- pedra; *xap* – núcleo ou semente. Núcleo de pedra

Mikax xap – Pradinho

Foto 01

É nesse pátio que, arquitetonicamente, o Estado se faz presente, com as sedes do Posto Indígena da Fundação Nacional do Índio - FUNAI, do Posto de Saúde da Fundação Nacional de Saúde - FUNASA e seus respectivos alojamentos e a sede da antiga Escola. Nesse *locus* a comunidade estabelecia suas negociações e suas relações com as representações do poder instituído pelos órgãos governamentais e em boa medida com os pesquisadores.

Além dos acordos de trocas de bens pré-estabelecidos na relação com os membros do grupo para a realização da pesquisa, havia também uma troca intensa de presentes e alimentos. Todas as ações feitas na área, visitas às aldeias eram acompanhadas pelas crianças que estavam sempre nos pedindo “caramelos” e “bolachas”.

Foi numa dessas incursões, quando estava confeccionando o croqui da área juntamente com a criançada, que de posse de lápis e papel levados por mim, recebi de uma das crianças um croqui do

Desenho 01

Luciane Monteiro Oliveira, 1999

mesmo espaço elaborado a partir de sua visão de mundo e percepção espacial, nomeando-o em sua própria língua – ***Mikax xap***.

No desenho (à esquerda) está expresso toda a vida do grupo e seu modo

de ver e conceber o mundo. As cores sempre vivas faziam parte de seu mundo, onde o sol ilumina os verdes do capim e da mata, as águas dos rios e ribeirões, as flores e sementes e a vida na aldeia, com as habitações dispostas em semicírculo encerrando o pátio ritual e o

*Kuxex*⁵ voltado para a mata. Na aldeia *Mikax kakax*⁶ as casas estão voltadas não só para o *kuxex*⁷, mas para o *Mikax xap*, a montanha sagrada que simboliza essa intersecção entre a dimensão terrestre, visível e a dimensão celeste invisível.

Após esse primeiro desenho recebi outros como presente e como troca de bens. A coleção de desenhos ficava o tempo todo a me instigar e me convidava a adentrar no universo dessa produção. Percebi que a estética dos Maxakali como os grafismos das pinturas corporais, da organização das cores dos fios de lã e linha que eram trançadas na elaboração de bolsas e mochilas, além da própria confecção dos vestidos em cores vivas que convêm a um mesmo estilo, estava em sintonia com a conformação natural da paisagem.

Tal percepção foi fundamental para a conclusão de minha pesquisa de mestrado, no que se refere aos padrões estéticos do grupo e principalmente em que contexto essa estética se manifesta.

Esse aspecto foi também o fio condutor para pensar o projeto de doutoramento. Essa relação com as crianças Maxakali me despertou para uma sensibilidade de viver e de olhar o mundo que espero poder apresentar neste trabalho.

⁵ *Kuxex* - Casa dos cantos, local principal na realização dos rituais.

⁶ *Mikax kakax* – “aldeia embaixo da pedra”.

⁷ *Mĩptut te kuxex penãn* – “as casas estão olhando para a casa dos cantos”. Expressão empregada pelos Maxakali para explicar a morfologia das aldeias e a distribuição espacial no contexto habitacional. (Alvares, 1992).

Inicialmente pensei em estudar a iconografia Maxakali produzida pelas crianças na faixa etária de 7 a 12 anos. O recorte se justificava por ser esse o período que marca as transformações do comportamento do indivíduo na organização sócio-cósmica do grupo, ou seja, período em que ela sai da esfera doméstica, do universo feminino e passa para a esfera social. No caso dos meninos essa passagem se dá pelo ritual do *Tartakox*⁸ e das meninas, um pouco mais tarde com o matrimônio e a maternidade. As crianças nessa categoria de idade são alvo do processo de educação escolar introduzido por parte das instituições governamentais.

Não obstante, quando retornei ao campo em janeiro de 2005, já familiarizada com realidade regional e com o grupo, pude notar algumas diferenças cruciais para o desenvolvimento de minha pesquisa. A começar com a paisagem que se apresentava bem diferente da primeira vez. As chuvas de verão encharcando a terra, que argilosa continha inúmeras poças dificultando o acesso até a área. A vegetação de um verde intenso e vivamente úmido envolvia as colinas e morros em um ar de fertilidade.

O meu percurso teve outro traçado em função da distância e dos meios e condições de acessibilidade. Desta vez me dirigi para área de Água Boa, em Santa Helena de Minas. Tudo estava modificado, a configuração das aldeias no espaço, as formas de algumas habitações e, principalmente, as relações travadas com o Estado a partir de sua arena de atuação. O pátio onde se localiza a sede do Posto Indígena “Engenheiro Mariano de Oliveira”, o Posto de Saúde, a antiga Escola e as casas dos funcionários estavam em estágio de abandono e depredação. Os funcionários que ali habitavam ou assentavam temporariamente não se encontram mais, residindo agora no centro urbano da cidade.

Como estava retomando a minha relação com o grupo e reatando o contato, me estabeleci, a princípio, em uma das casas abandonadas, até o momento em que tive a pilhagem de alguns bens materiais. Frente ao imprevisto

8 Ritual conhecido também como “batizado” dos meninos que tem por objetivo apresentá-los ao mundo sócio-cósmico e iniciar o aprendizado dos conhecimentos espirituais. Os espíritos o conduzem ao *Kuxex* e ali ficam por 15 a 30 dias. É o momento em que as mães entram em contato com a alma das crianças que morreram.

da situação de afrontamento de presença, fui acolhida na casa de uma das famílias da aldeia de Maria Diva Maxakali, pelo casal Taciara e Major, com os quais convivi em outros momentos anteriores.

Essa aproximação e partilha proporcionou uma convivência e o estabelecimento de uma nova relação com a comunidade. Evidentemente que isso provocou, também, uma nova reflexão e postura diante de minhas intenções e objetivos da pesquisa.

Cabe salientar que, todo esse processo de transformação ocorreu no sentido pessoal e intersubjetivo, numa conciliação com a perspectiva de mudança paradigmática na construção do conhecimento, principalmente no momento de incertezas que subjazem as questões de ordem planetária.

Questões que me instigaram durante as observações em campo e que fizeram despertar para o escopo da pesquisa. O meu olhar estava muito restrito a uma só faceta da realidade da comunidade Maxakali.

Sem perder de vista o foco de minha pesquisa, o desenho, constatei que a satisfação e gozo estético que o ato de desenhar acende é uma atividade que envolve a todos do grupo, não sendo, pois, exclusividade das crianças. E que a espontaneidade e liberdade de expressão são fatores permanentes na vida dos Maxakali, o que distingue em muito da sociedade ocidental.

Neste momento, estarei apresentando as imagens de pessoas do grupo de todas as idades, pois ser CRIANÇA independe das circunstâncias temporais e do ambiente das ações.

Foto 02

INTRODUÇÃO

*Arco-íris risca o céu e desperta o meu olhar
colorindo o horizonte feito mensageiro astral...*

Paulinho Pedra Azul, Papagaio de Papel

A presente tese apresenta a pesquisa desenvolvida na comunidade Maxakali que aborda a iconografia como um fenômeno estético, logo, filosófico por expressar a vida tanto em seu plano de experimentação das ações praticadas no cotidiano,

Desenho 03

quanto em seu plano mais abstrato de especulação sobre os fenômenos vivenciados. Este fenômeno está situado no contexto das relações de alteridade, assinalando como resultado da urdidura, as diferenças de perspectivas de mundo.

O objetivo consiste em uma interpretação das imagens contidas nos desenhos, a partir de categorias estabelecidas pelos membros do grupo. Categorias essas fundadas em sua cosmovisão, distintas das categorias analíticas pautadas nos pressupostos da razão moderna ocidental. A finalidade é enfatizar as diferenças de concepção de mundo no que se refere ao fenômeno da arte e da noção de belo.

O material da investigação é a iconografia, definida aqui como texto, cuja leitura das imagens é realizada em conjunto com as narrativas executadas pelos autores do texto. Esta ação e produção são contempladas como efetivação de um pensamento ou razão Maxakali, desenvolvendo uma interpretação do perspectivismo ameríndio preconizado por Viveiros de Castro (1996a e 2002a).

O escopo do estudo foi acompanhar todo o processo de produção dos desenhos de modo a apreender o contexto temporal, concebido a partir das relações sociocósmicas e a cena espacial onde essa atividade é exercida. Do mesmo modo, verificar a presença de estímulos externos, tais como recursos visuais imaginativos que contribuíssem para a manifestação criativa.

Desenho 04

A coleta dos desenhos teve como princípio constatar a ocorrência de assuntos, temas e conteúdos que expressem a singularidade do fazer artístico de cada indivíduo que reflete na coletividade. A potência estética é condição básica para interpretar as experiências de vida dos indivíduos do grupo e, ao mesmo tempo, as especulações de cunho ontológico que esse fenômeno provoca no seio da coletividade Maxakali, dinamizando e incrementando o seu *corpus* mitológico.

O tema da pesquisa surgiu no âmbito de minha pesquisa de mestrado que tratava da cultura material com a cerâmica produzida pelas mulheres Maxakali. Naquele momento, a abordagem etnográfica possuía uma preocupação de cunho arqueológico, voltada para o estudo da cultura material em sua relação com o comportamento humano.

Concomitante às observações e registros da pesquisa, os desenhos foram despontando e constituindo uma coleção assaz instigadora. A leitura das imagens era plenamente intuitiva o que provocou uma certa necessidade de buscar referencial teórico para fundamentar as minhas interpretações. Daí nasceu o tema do projeto de doutorado, a iconografia, cuja problemática consiste em atestar que a arte é um dos aportes filosóficos da cultura Maxakali e, de modo geral, ameríndia, calcadas em uma razão afetiva.

Como moldura contextual o tema foi abordado a partir das relações sociais tecidas no seio do próprio grupo e em especial com o Outro, representado tanto pelas instituições governamentais, como por qualquer outra pessoa que não compartilha da mesma condição, ou seja, possui um corpo diferente por não respeitar as prescrições inscritas no universo sócio-cósmico.

Esse aspecto do estudo se justifica por situar o estudo da iconografia indígena no contexto das relações de autodenominação e alteridade assinalando as perspectivas de concepção do mundo, cuja particularidade está, não em analisar os desenhos a partir de categorias de forma e conteúdo, mas de apresentá-los como expressão de um pensamento fundado em uma razão afetiva distinta da moderna ocidental.

A relevância desse estudo consiste, também, em possibilitar uma reflexão sobre a escola Maxakali, no âmbito das políticas públicas governamentais, apontando as diretrizes que regem os programas de educação indígena. No caso em questão, a escola é percebida pelo grupo como um espaço de negociações, e os programas de educação implantados na área são apreendidos e re-significados conforme os interesses e necessidades da coletividade.

O singular desta proposta de trabalho está em apresentar novas possibilidades de ver o mundo, seja no âmbito do *perspectivismo ameríndio* (Viveiros de Castro, 1996a), ou da educação de sensibilidade – *ser-com o-outro-no mundo* – descobri e descobrir-se no Outro (Ferreira Santos, 2003a).

Foto 03

Por fim, pretendo apontar que a arte é uma das linguagens possíveis em que está patente a filosofia do grupo baseando-me na assertiva de que a iconografia contempla a dimensão existencial no plano físico, por meio de seus

registros gráficos, e espiritual, por meio das narrativas e cantos, performance das imagens.

O ponto de partida dessa pesquisa pretende um novo olhar e uma nova atitude frente ao conhecimento que está sendo elaborado e implica em uma compreensão do mundo como um componente do pensamento e da ação humana. Para almejar essa condição utilizo a Mitohermenêutica¹, que compreende a hermenêutica simbólica de cunho antropológico que abrange tanto uma atitude reflexiva, de acuidade e indagações permanentes, quanto de método de pesquisa acadêmica que tem por finalidade a sistematização do que está sendo investigado.

O cuidado metodológico subentende uma atitude crítica e autocrítica do que está sendo apresentado, o que requer uma inserção no contexto do trabalho investigado². Contexto compreendido, a partir do latim, *Contextere*, no sentido de tramar, entrelaçar, conectar.

A interpretação antropológica, que visa um diálogo entre sentidos e significados, está voltada para as imagens apresentadas na iconografia que juntamente com as narrativas míticas cantadas permitem adentrar na tessitura do modo de existência Maxakali.

Foto 04

Existência que oferece um cenário de fenômenos que ajudam a compreender as subjetividades do outro e de certa maneira, a nossa subjetividade na medida em que confrontam conceitos e abstrações, emoções e afetividades que são o elo de diálogo entre vivências distintas que se bifurcam em um campo comum. Essa é a jornada interpretativa proposta por Ferreira Santos (2004) que *cultiva* o sentido da existência humana nas *árvores cósmicas* que abrangem a

¹ Ferreira Santos (2003b).

² Demo (2002).

cultura e suas criações poéticas, por meio dos símbolos e imagens arranjados em suas múltiplas formas de narrativas, seja pessoal, social ou intersubjetiva.

Jornada que permite percorrer a alma humana, tanto no movimento de internalização, uma volta para si mesmo no sentido de compreender a si próprio, quanto no movimento de externalização, encontrar no outro a sua alma. Esse trânsito, quando aberta a porteira e liberada as guardas, ocorre em todas as etapas da pesquisa. É na relação com o Outro que o Eu se reconhece.

Tal metodologia alarga as perspectivas para uma afinidade dialógica entre ciências múltiplas seja no seio da própria cultura ou com outras culturas. O princípio dessas relações não pretende uma aceitação e compreensão do outro *em sua “Outridade”*; e sim de reconhecer que o outro não é compreensível numa mesma lógica. O ato de “aceitar” a presença do outro com toda a sua carga de diferenças no seio de uma sociedade hegemônica, constitui *frequentemente, um processo de dominar ou subjugar o outro* (Wulf, 2003:201).

Considerando esses aspectos é que a noção de pessoa, como afrontamento de presença, se constitui num pressuposto que auxilia a abrangência de uma unidade da essência da existência humana. Existência complexa de relações que se entrelaçam na rede sociocósmica.

Assim como os Maxakali conhecem o mundo a partir de sua experiência sensorial perceptiva, a proposta ao empregar a mitohermenêutica é tentar apropriar o conhecimento do outro por meio da percepção de seu modo de vida, de sua fala, de seus cantos e de seus jogos. É experimentar a lógica do outro, tecer os fios de cores e fibras distintas e, posteriormente, interpretar essa vivência subjetivamente, formando o tecido encantador.

A leitura do mundo é realizada pela corporeidade e, por meio desta, poder descrever a diversidade de formas de percepção, variáveis conforme a construção da pessoa que habita o corpo, como, por exemplo, a percepção de uma criança em relação a um adulto e das mulheres em relação aos homens.

Se por meio do corpo se conhece o mundo, o corpo de uma mulher vai ser diferente do corpo masculino, assim como o de uma mulher estrangeira aos preceitos filosóficos de um grupo humano. Assim, a leitura do mundo em que se percebe os saberes e conhecimentos advindos dessa relação com o mundo e com outro, também são realizadas de modo distinto.

Faço essas considerações por dois aspectos que penso ser importante ressaltar. O primeiro deles é justamente aquilo que para alguns seria compartimentado numa discussão de gênero. Embora essa fragmentação não ocorra

Foto 05

na realidade Maxakali, pois a idéia de complementaridade perpassa toda a sua lógica, a estrutura de organização social proporciona essa divisão sexual.

O mundo do trabalho tem marcado as ações das mulheres e dos homens no espaço sócio-cósmico. Assim, por ser eu mulher, os espaços por onde percorri eram os espaços permitidos às mulheres da aldeia.

Essa condição do feminino influenciou as minhas ações, o meu olhar, a minha postura corporal e minha relação com o mundo durante todo o percurso realizado até então. O ser feminino, lunar, está sempre em oposição à lógica apolínea solar, masculina e dominante, representada pela razão ocidental e seus

padrões normativos e de valores morais. Não só o olhar é diferente, mas a sensibilidade também é diferente aqui.

Definidos os parâmetros que me guiariam nessa jornada, apresento os procedimentos adotados para a execução do estudo proposto. Como dito anteriormente, a metodologia é de cunho antropológico, cuja coleta dos dados em campo obedeceu ao curso dos acontecimentos vivenciados.

A tese está estruturada em quatro capítulos na tentativa de apresentar os apontamentos realizados na interpretação dos dados com a intenção de demonstrar a estética Maxakali expressa na iconografia que, por sua vez, envolve a filosofia do grupo assentada em uma razão afetiva.

Razão esta centrada na apreensão do mundo por meio da experiência vivida e da concepção abstrata do cosmos. Dado o seu caráter de infinitude, o conhecimento está em permanente aprimoramento, almejando alcançar o estágio de equilíbrio entre as dimensões do visível e do inteligível. Esse equilíbrio está entre o movimento de pólos opostos que se encontram formando uma unidade complexa.

Esse movimento de relações entre os contrários ocorre pela ação intencional cujo desenho é a transformação efetuada pela arte de ser no mundo e pelo entendimento absorvido no mundo. Agir é existir, é renovar continuamente a essência do Ser na relação com outros seres e com o universo que os acolhe.

Para a explanação da interpretação sobre a filosofia Maxakali, elenco algumas noções e definições sobre alguns temas fundamentais. Por isso, no primeiro capítulo pretendo apresentar as referências que motivaram as minhas interpretações.

O ponto de partida foi o meu envolvimento com o grupo e as implicações geradas nas relações entre culturas, assim como as motivações que me conduziram ao caminho percorrido nessa pesquisa e as questões que justificam a escolha por esse percurso e pelos meios que utilizei para efetuar-la. O ponto de

encontro foi o limiar entre mundos, constituindo uma terceira via que tomei para aproximar-me dos cantos da alma.

Essa aproximação projeta na presença do ser constituinte da pessoa, o núcleo-semente, envolvido por um corpo-continente. Assim, no segundo capítulo, o foco centra-se na noção de pessoa. Para os Maxakali, ser pessoa é possuir um corpo. A pessoa é gerada no útero materno, continente envolvente, e ao nascer vai ganhando formas corpóreas e composições, canto-alma, ao longo da vida. Esses desenhos e cantos são apreendidos na relação com outros seres e com o mundo que os cerca. A idéia matriz é de que o corpo sabe, o conhecimento é incorporado.

É por meio da experiência sensorial perceptiva do **corpo** que são elaborados e constituídos o conhecimento do mundo e das coisas que o envolvem. A percepção e a compreensão do universo cosmológico Maxakali, que rege as atividades sociais, econômicas, as manifestações físicas e biológicas em interação com o meio ambiente natural são apresentadas no grafismo.

O terceiro capítulo trata da riqueza e da variabilidade da arte gráfica Maxakali. Arte que contempla as pinturas corporais, os postes rituais e alguns bens materiais. A particularidade dessa estética está no seu caráter de transitoriedade e atemporalidade. No caso do desenho em papel esse caráter ainda subsiste, todavia com características outras que vão dinamizar o pensamento tradicional.

É no contexto dessa dinâmica que realizei este estudo com o intuito de observar como o grupo apropria e re-significa as coisas do mundo em sua lógica. As imagens estão imbuídas de significações suscitadas no imaginário pessoal e social e geram fenômenos de cunho estético.

A arte gráfica é, portanto, uma das vias de expressão, revelação, reprodução, descoberta e invenção de formas experimentadas e imaginadas tanto no plano físico quanto espiritual do criador.

De modo geral a produção iconográfica espelha o imaginário cultural de diferentes grupos sociais dado ao seu caráter simbólico. Entre os Maxakali esse vínculo existe no diálogo gráfico entre o mundo interno tribal e o externo global.

O quarto capítulo pretende abordar como a ontologia Maxakali é tratada no contexto das relações de troca com o outro que não comunga das mesmas essências. O cenário escolhido para situar a iconografia foi a escola compreendida como espaço que possibilita o trânsito dos *ãynhuk* e a exposição de múltiplas formas de conceber o universo.

Uma das minhas preocupações está centrada na atribuição de valor e importância do artefato de papel celulose pelos membros da comunidade Maxakali. Esse artefato foi imposto e incorporado na relação com a sociedade envolvente, reforçado principalmente com o processo de escolarização e educação escolar indígena em que ocorreu a transposição da oralidade para a escrita. O registro oral, a palavra e o canto realizados sob a força do ar ganhou outras formas de existir, marcas, sinais, cores regidas pelas massas extraídas da terra.

Para os Maxakali, a escrita não é meio principal de obtenção de conhecimento sobre o mundo, como está posto para a cultura ocidental. Mas na relação com a sociedade dominante a escrita emerge como uma ferramenta que pode contribuir em muito para a apropriação da lógica do outro e assim estabelecer formas de relações sociais e de diálogo.

O papel de celulose como um artefato que possui valores abstratos e vida própria, com distintas significações e formas de uso, também pode colaborar para a compreensão de uma relação dialógica entre culturas diversas. Um dos vieses em que o diálogo está presente é da educação escolar indígena.

A seleção por esse aspecto se justifica por estar na ordem das discussões e debates atuais sobre as questões de educação escolar indígena e das ações das políticas públicas, atuando nos diferentes níveis governamentais, municipal, estadual e federal. A intenção é situar a escola, *casa de papel*, e seus desdobramentos no contexto sociocósmico Maxakali.

As alterações provenientes do processo de implantação do Programa de Educação Escolar Indígena pela Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais – SEE/MG, em parceria com Fundação Nacional do Índio - FUNAI, Instituto Estadual de Florestas de Minas Gerais – IEF/MG e Universidade Federal

de Minas Gerais - UFMG foram projetadas no grupo como uma inovação e variação de sua dinâmica cultural, atendimento de uma reivindicação coletiva e muitas vezes foi palco de conflitos, distúrbios e insatisfações.

O processo de escolarização e a instituição escolar são compreendidos aqui como cenário de uma representação social imaginária que contamina não apenas aos Maxakali, mas, sobretudo, aos órgãos que gerenciam as ações e recursos das políticas públicas de educação.

Essa peculiaridade é fundamental para delinear as questões cotejadas para o alcance de um diálogo polifônico, seja por meio de palavras, de gestos, ou criações da matéria, fundado na razão afetiva, na emoção subjetiva ou no conhecimento vivenciado.

Como assevera Merleau-Ponty (1999:19) a verdadeira filosofia é *reaprender a ver o mundo*, sentir e ser afetado por esse mundo, habitá-lo e ser habitado por ele. Nessa fusão, o diálogo atinge a dimensão dos corpos por meio dessa comunicação com o mundo e a dimensão espiritual por meio da comunicação com a alma. Entre uma língua e outra se cria uma terceira língua compreendida por todos.

CAPÍTULO 1

ABRINDO CAMINHOS...

ABRINDO CAMINHOS PARA DIFERENTES RAZÕES

*Ando a procura de espaço
para o desenho da vida
Cecília Meireles*

No presente capítulo pretendo demonstrar o itinerário teórico percorrido por mim que pretendia a busca de novos caminhos que dessem conta de compreender as inúmeras faces da natureza humana, no caso específico compreender a própria cultura onde estou inserida e tentar um diálogo com os Maxakali.

Desenho 06

Esse percurso foi motivado pela necessidade de deitar um novo olhar e uma nova atitude ante o conhecimento científico, estabelecendo uma relação mais solidária entre o saber e a vida.

Necessidade irrompida por uma insatisfação pessoal no que toca ao distanciamento do conhecimento produzido nos centros acadêmicos e o conhecimento obtido na arte de viver em sociedade. Os valores atribuídos a ambos saberes são desiguais, concedendo ao primeiro o grau de portador da verdade acima de qualquer suspeita, e ao segundo o estado ridículo de crendices, fantasias e imaginações. Desigualdade de tratamento regulada pelas origens ancestrais e corroborada pelo perfil sócio-econômico e de participação nas decisões de cunho sócio-político.

Desde o meu ingresso na escola é que me vejo dividida. A escola, antes de eu a conhecer, constituía um sonho, um desejo de aprender a decifrar as letras e os desenhos, fonte de liberdade e autonomia. Aos poucos fui percebendo perda da espontaneidade e o cerceamento do conhecimento e dos saberes. Contraponto aos saberes e experiências das pessoas simples, dos camponeses e

de meus antepassados. O que eu vivia na escola destoava do vivido no cotidiano.

Acreditei então que a autonomia viria com as mudanças políticas no país, então sob o regime militar e com o meu ingresso na academia. Foi com essa crença que optei pela História e Arqueologia no sentido de compreender melhor as dicotomias entre o passado e o presente.

Essa compreensão veio com o reforço da separação dos mundos e uma desesperança no conhecimento produzido pela academia. Mas como tudo tem uma brecha, como todo solo, mesmo o compactado, pode ser escavado, encontrei nos Maxakali essa esperança. Conhecer os Maxakali foi uma redescoberta surpreendente. Graças a esse povo pude vislumbrar outras formas de relação com o mundo e com as pessoas.

Desenho 07

Com essa luz no coração, numa breve passagem pela Faculdade de Educação da USP vislumbrei um caminho que pudesse trazer grandes contribuições para as minhas indagações. Era a disciplina de Pós-graduação, ministrada pelo Prof. Marcos Ferreira Santos, *Mythologia Comparada: Ensaio*s

para uma Antropologia da Educação. Impelida pelo estranhamento que o nome provocou fui assistir, como ouvinte, o curso e pude exercitar as leituras de Durand, Bachelard, Merleau-Ponty, entre outros, que tratavam de Imaginário, experiência material e sobre as relações do ser e estar no mundo.

Do mesmo modo, participei como ouvinte da disciplina *Mito, História e Oralidade*, oferecida pela Prof^a Dominique Gallois, do Programa de Pós-graduação do Departamento de Antropologia Social da USP, que debateu sobre as formas de transmissão do conhecimento tradicional, contrapondo com as elaborações de programas e projetos de educação indígena.

Ambas as disciplinas e as leituras realizadas nesse período suscitaram uma ebulição de idéias e questionamentos. Temas como o universo cosmológico, interpretações simbólicas, educação indígena e problemas filosóficos como a abertura para novas razões, em oposição à univocidade do racionalismo ocidental moderno, foram fermentando minha imaginação.

Foi com essa expectativa e com esse espírito que decidi desenvolver o meu projeto de doutoramento sobre o tema dos desenhos Maxakali. Pretendia um retorno à academia, mas com a decisão de exercitar o aprendizado, o re-aprendizado e a criação. Um retorno ao modo de ser criança, não no sentido de infantilização, mas de uma infância arquetipal que habita a existência humana e que a razão objetiva insiste em esconder.

Foto 06

A escolha pela Educação pode parecer contraditória tendo em vista meu desapontamento na trajetória educacional escolar. Mas pensando justamente nessa restituição do encantamento da infância e das expectativas de aprender e re-aprender continuamente que me predispus a percorrer essa via. Um outro fator que pesou na minha decisão foi o modo pelo qual eram transmitidos saberes e sabores ancestrais, aguçando os meus sentidos.

Para deixar a semente (aquela que todos engolimos na infância) germinar e brotar a árvore, árvore cósmica que existe em nosso interior, era vital uma volta para manar a árvore, exteriorizando-a. O seu tronco firmando a essência existencial, os galhos ao gosto do vento que os toca e os deixa tocar, as folhas nascendo e morrendo num ritmo cíclico, adubando o solo e dando mais vigor à alma, as flores e frutos perfumando e colorindo o ar, desprendendo as sementes que iniciam o ciclo novamente.

Longevidade e continuidade. Sabedoria da natureza, dos ancestrais que ainda vivem no âmago de cada ser e das comunidades que se encontram a margem da objetividade e das luzes da razão científica, que vez ou outra se manifestam, assustando e deixando o mundo perplexo com sua potência.

Foto 07

1. 1 - Ponto de partida: semear o solo

O movimento realizado durante o período de doutoramento foi de intensa aprendizagem em cenários e contextos diferentes daqueles conhecidos por mim. Aprendizado que pretendo expor na presente tese. Nesse curso pude perceber pelas mãos de mestres generosos, as possibilidades de existência de múltiplas razões, ou seja, múltiplos conhecimentos sobre o universo.

Foto 08

Toda a minha formação até então aceitava como única e indiscutível os preceitos do conhecimento calcados na razão iluminista. Em momento algum se questionava a validade de seus procedimentos para o alcance de resultados. O que possuía valor era apenas o conhecimento racional científico.

Por outro lado, havia uma angústia que ultrapassava as explicações científicas e que apontava a insuficiência dessas para a explicação de uma série de fenômenos que não se encaixavam nesse paradigma¹.

Iniciei minhas reflexões sobre as in-certezas e validades do conhecimento por meio de leituras e discussões provocativas e questionadoras de autores como, por exemplo, Bachelard, Durand, Morin, entre outros, que chamavam a atenção para o princípio da objetivação da razão iluminista. O recuo histórico foi muito importante nesse processo para compreender a conjuntura da emergência do iluminismo no ocidente.

O iluminismo surge em um contexto em que a necessidade de se afastar do intencional e subjetivo se fazia premente. Subjetivo povoado pelas sombras da escuridão, do desconhecido, do misterioso, do inconsciente, do corpo e da alma².

1 Khun (1975) que trabalha com a noção de paradigma como uma estrutura absoluta de pressuposições que fundamentam uma comunidade científica. Segundo Cardoso de Oliveira (1988), o paradigma é a essência de tradições cultivadas e muitas vezes cultuadas. Veja também Scholt (1966) e Masterman (1974).

A razão sob o signo das luzes e do uso pleno do intelecto resulta em uma categorização do mundo que será dividido conforme o grau de objetividade e inteligibilidade. O termo razão foi apropriado por esse método, que se colocava como único possível para atingir o conhecimento.

Assim, a relação com o conhecimento tornou-se unilateral, as formas e concepções tradicionais de se relacionar com o mundo foram ignoradas. As relações passaram a ser objetificadas e a reciprocidade se deteriorou com a emergência do capital.

A ligação com o cosmos passou a ser uma atividade de experiência prática, *dessubjetivada*³, voltada para a explicação objetiva do que foi observada dentro dos princípios do empirismo.

Desenho 08

A nova mentalidade também está fundada numa nova relação com o tempo, concebido como valor mercantil. O mesmo ocorreu com o trabalho, entendido como meio de dominação da natureza e dos homens, bem como com a arte técnica, como expressão de uma sociedade hierarquizada assentada nos meios urbanos e do poder do Estado.

Em oposição a essa perspectiva estava a sociedade tradicional, cujo tempo era regido pelos valores da natureza, o trabalho uma extensão desta e exercido nas corporações e no ambiente familiar, a arte como manifestação do devir e do sobrenatural e a sociedade assentada no meio rural.

A cisão entre natureza e cultura ocidental atuava também na organização da estrutura social ao separar as classes que detinham as riquezas materiais, exercendo seu domínio pela força do capital ao lado dos intelectuais que se

2 Bachelard (1999) e Freitas (2003).

3 Overing (1995); Descola (1998) e Bachelard (apud Freitas, 2003).

impunham com sua faculdade intelectual, constringendo as classes populares subordinadas à superioridade imposta pela *virtus*⁴.

Na relação com a materialidade, o homem, “domado” pela técnica foi perdendo a sua capacidade de percepção e, conseqüentemente, de sua potencialidade criativa. Ocorreu uma obstrução da criatividade e do equilíbrio afetivo nas relações sociais.

O pensamento moderno, fundado nas relações da técnica, elegeu um tipo de cultura, dissociado da natureza, objeto de sua observação, colocando à margem aqueles que não comungavam das mesmas idéias e categorias de percepção do mundo. Ao estabelecer essa distinção, acabou por reduzir as outras sociedades nas suas especificidades e diferenças, tornando-as desiguais. A validade do conhecimento obedeceu aos critérios estabelecidos pela lógica da racionalidade.

Dentro dessa lógica, ocorreu também uma hierarquização do conhecimento. As disciplinas das Ciências Humanas foram colocadas em um patamar inferior por não corresponderem com o método categorizado – objetividade, causalidade e generalização, passíveis de experimentação e empiria como nas ciências exatas e biomédicas.

Muitas tentativas de “adaptar” esse método às humanidades foram feitas, e o que se percebeu foi um anacronismo nos resultados, dissociado das questões inerentes ao indivíduo no mundo em que vive.

Um desses anacronismos vale salientar, é o que Bachelard (1999) denomina de obstáculo epistemológico, ou seja, uma resistência imanente do homem à racionalidade técnica e de um método pré-estabelecido para dar conta de fenômenos inscritos no universo.

É o homem inteiro, com sua pesada carga de ancestralidade e de inconsciência, com toda a sua juventude confusa e contingente, que teria de ser levado em conta se quiséssemos medir os obstáculos que se põe ao conhecimento objetivo. (Bachelard, 1999:258).

4 *Virtus* do latim virtude, que nesse contexto implica na habilidade da vida prática, domínio da natureza e das técnicas, capacidade individual fundada na vontade e no sentimento. (Von Martin, 1946).

Para Bachelard (1971) o termo epistemologia possui o mesmo estatuto que filosofia das ciências, ao contrário da distinção estabelecida pelo positivismo. Não obstante, o autor propõe uma ruptura da nova epistemologia com as filosofias da ciência, afirmando que tanto os cientistas quanto os filósofos não davam conta dos verdadeiros objetivos da epistemologia⁵.

A proposta epistemológica bachelardiana consagra uma nova concepção de ciência e de progresso científico em que o objeto é construído e reconstruído não se restringindo a simples reprodução do real, da experiência, uma vez que o *conhecimento do real é uma luz que sempre projecta algures umas sombras* (Bachelard, 1971:165).

Nesta concepção, o sujeito passa de mero receptor das verdades absolutas para autor e produtor do conhecimento científico. O conhecimento nesse espírito científico é uma retificação do saber, uma construção a partir da desconstrução do que estava posto, promovendo uma ampliação dos quadros do conhecimento. *A essência da reflexão é compreender o que não se tenha compreendido*, refletindo sobre a historicidade e a inconstância do saber científico. O pensamento deve ser focado em sua dinâmica e mobilidade (Bachelard, 1971:125).

A ruptura epistemológica proposta por Bachelard e outros pensadores que navegam em diversos afluentes que deságuam nessa “bacia semântica”⁶ de se pensar o conhecimento com um olhar e postura distinta da razão objetiva não ocorre de maneira simples. É uma mudança paradigmática que supõe uma fissura intersubjetiva.

Essa intersubjetividade é compreendida a partir dos aportes filosóficos da fenomenologia, que de acordo com Merleau-Ponty (1999) é o estudo das essências, isto é, uma filosofia que as coloca em suspenso para compreender o homem e o mundo. É uma filosofia transcendental e, ao mesmo tempo, uma filosofia para a qual o mundo está presente *a priori*, antes da reflexão. Constitui

5 Bulcão (1999).

6 Metáfora hídrica para definir a dinâmica para a emergência do novo espírito de produção do conhecimento partilhado por diferentes pessoas em um certo tempo histórico. Durand (1988).

em uma compreensão do mundo vivido, no espaço e no tempo, por meio de uma percepção apreendida de si próprio, como ser existente e das coisas do mundo.

É essa epistemologia que coloca o homem no centro do conhecimento e que vai constituir o novo espírito científico, na medida em que a compreensão se dá a partir do ponto de vista do sujeito, superando a si próprio.

O cerne desse novo espírito científico é uma proposta de “re-encantamento” do mundo. Proposta centrada na perspectiva de um retorno do pensamento simbólico e ou tradicional, no sentido da ciência holonômica⁷. O ponto de partida é a *ratio hermética*⁸, um pensamento de mediação simbólica⁹, voltada para a unidade do ser humano, como assevera Paula Carvalho:

Um pensamento simbólico é uma sutura onto-epistemológica cujos projetos holonômicos da unidade do homem e de uma Ciência do Homem que religa (re-ligare) e relê (relegere) reparadigmatiza e anuncia uma nova ética e uma educação da religação (Paula Carvalho, 1999:34).

Re-encantamento em oposição ao racionalismo de base aristotélica e cartesiana que intenta almejar a universalidade por meio da divisão do senso comum ou bom senso. No entanto, o pensamento simbólico mediado por imagens, não está subordinado a um evento ou a uma situação histórica específica ou existencial.

A sociedade contemporânea desde os tempos da modernidade vem sentindo uma sensação de mal estar e de desencantamento provocados pelo desenraizamento da relação entre o racional e o espiritual, entre o corpo e a mente. Esta sensação se intensifica com o pós-guerra e mais tarde com os efeitos perversos do capitalismo tardio e ampliado.

Alguns movimentos de busca de um novo re-encantamento do mundo foram e vêm sendo realizados principalmente com um olhar voltado para as tradições das sociedades orientais, pois estas ainda preservam um imaginário

7 Holonômico da raiz grega *holon* que significa o todo integrado. Ferreira Santos (2004).

8 A *Ratio Hermética*, razão hermesiana, consiste na conciliação dos contrários, a trajetividade, a mediação e a estruturação narrativa. Badia (1999).

9 Símbolo do grego *symbolon* que significa reunião das partes, juntar, reunir, combinações de duas partes, unificador de pares opostos. É um sinal visível de uma realidade invisível. Sanchez Teixeira (2001).

que intermedia o mundo sensível do mundo inteligível. Ocorre que essa busca, que a princípio era carregada de muita euforia, logo caía em um esvaziamento, pois o movimento era de fora para dentro e não o inverso.

Hillman sabiamente sintetiza esse aspecto de busca da espiritualidade, a partir dos preceitos da filosofia oriental, com as seguintes palavras: (...) *uma vez arrancado e importado para o Ocidente, (o oriente) ali chega privado de seu solo imaginal, esterelizado e cheirando a sândalo* (Hillman apud Avens, 1993:13).

Do mesmo modo como a busca pelo conhecimento de povos nativos resultou em um exotismo que no lugar de valorizar o pensamento destes apenas o ridicularizou. Conhecimento que muitas vezes foi expropriado de modo perverso, justificado pela sua condição existencial e pela superioridade da razão objetiva, divulgando-o de maneira banal e destituída de sentidos e afetividades.

O re-encantamento não se encontra no outro, em paisagens desconhecidas e exóticas, e sim no cerne da própria reflexão filosófica e na interpretação que o filósofo realiza. Jung (1987) adverte que os valores das sociedades tradicionais devem ser descobertos em *nossas próprias raízes psíquicas*, no inconsciente, ou seja, na própria alma que se encontra entre o corpo e a mente.

Desenho 09

Com essas reflexões decidi trilhar um caminho que me conduzisse à essência desse pensamento simbólico na tentativa de compreender não só as múltiplas formas de apreender o mundo, mas principalmente escavar em meu interior esse solo imaginal¹⁰. Penso que somente após essa arqueologia da alma evidenciando os vestígios preservados pelo imaginário é que poderei escavar outros solos em outras paisagens.

Foto 09

É neste sentido que a fenomenologia de Bachelard (1999) descerra uma perspectiva para uma *ontologia simbólica* voltada para uma cosmologia das matérias: água, terra, fogo e ar e seus derivados poéticos. O cosmos nada mais é que uma revelação do ser humano no mundo vivente.

Visando o re-encantamento é que tive que realizar uma arqueologia na paisagem conformada pela ação do racionalismo cartesiano. Seguindo o manual metodológico de uma escavação arqueológica iniciei com uma limpeza superficial do terreno para aprofundar no núcleo da terra evidenciando o seu perfil estratigráfico e assim poder conhecer melhor a geomorfologia e a palinologia da terra imaginal. Dali semear a semente e ir fertilizando o solo para poder brotar a

10 Termo proposto por Henri Corbin como alternativa possível que abarcasse o imaginário então muito depreciado e desvalorizado. Em sua acepção o imaginal atuaria como mediador entre a dimensão do sensível e do inteligível. Avens (1993).

árvore. Esse revolvimento modificou a paisagem da sabedoria cósmica, mas a sua topografia logo foi se conformando frente à ação antrópica.

Assim como a infância é o símbolo dos símbolos para Bachelard, plena de significação fenomenológica pura, já que está sob o signo do encantamento, a arqueologia nos remete à infância da humanidade, também pura e encantando com o mundo a ser percorrido e desvelado.

Foto 10

1.2 – A árvore que amarra e a árvore que abraça

Na divisa das imagens-lembranças da infância arquetipal¹¹ optei por percorrer as trilhas da fenomenologia, da complexidade e da antropologia do imaginário por diversas razões, entre as quais quero ressaltar, a esperança de uma reativação do pensamento tradicional em que as particularidades se encontram no todo e o todo no particular, o que aproxima muito do que havia percebido da estrutura cosmológica dos Maxakali e a possibilidade de re-encantamento em um mundo assolado pela aridez e esterilidade da fragmentação dos saberes e das angústias carregadas por essa estrutura compartimentada.

Não obstante, o que a princípio parecia um caminho fácil, se mostrou bastante tortuoso e escarpado. O pensamento ocidental, envoltório de minha semente, desvaloriza a imagem, minimiza os seus valores coisificando-a ou reduzindo-a ao nível das sensações e valorizando o pensamento formal, ou seja, um pensamento sem imagens.

Mesmo exercitando a imaginação revivendo as imagens tributárias da infância, percebi que estava lutando com a árvore que estava em minha alma. A ativação dessas imagens-lembranças estava, então, pejada pela categorização objetiva. Algumas situações me alertaram para isso, mesmo em campo com os Maxakali. A com-vivência com a família que me acolheu era mesclada pela espontaneidade e pela presença da pesquisadora que tinha a incumbência de coletar dados e informações, registrando no papel-memória o que o cérebro não dá conta de armazenar. Nessas situações a poesia da vida se esvaia como fumaça e tornava mais forte a minha presença entre eles.

Desenho 10

Essas reflexões ocorreram *a posteriori* e foi necessário, na relação com a natureza, perceber quão amarrada eu estava em alguns princípios rígidos da ciência objetiva. Na paisagem luminosa e quente do cerrado, cuja vegetação aparentemente frágil e fácil de transpor, me vi cercada e amarrada nos cipós das

¹¹ Termos apropriados da obra de Bachelard (1999).

árvores. Após um tempo de luta intensa e arranhões que marcaram o meu corpo parei e devaneei. Somente neste momento pude perceber a força da matéria e sua dinamogenia. Foi pela corporeidade que se deu a conexão com a alma. De fato, as imagens e o imaginário estão ancorados no corpo.

É nessa dinâmica e mobilidade presentes tanto no materialismo científico, quanto no materialismo das imagens é que compreendemos as formas pelas quais é possível a transformação do mundo¹². Para Bachelard, a imaginação material se distingue da imaginação formal pelo seu potencial criador. A imaginação possui papel fundamental na criação científica, no cultivo das idéias claras, no reino dos conceitos¹³.

É esse racionalismo poético que o autor supracitado vai propor como ruptura epistemológica, uma dinamogenia da imaginação material no discurso científico. A fenomenologia das imagens é uma tomada de consciência, uma vez que as imagens criadoras pertencem ao devaneio cósmico, realizado na quietude da alma e na solidão. *A solidão é um mundo*, um cenário de todo o nosso passado (Bachelard, 1988:14).

Essa tomada de consciência é uma ontologia das imagens, pois o ser é a própria imagem criada, cuja dinâmica é esse deslumbramento com o mundo e comigo mesma. Por isso ocorre uma mudança no ser. Mudança inclusive na forma de perceber a matéria e conceber as imagens. Senti depois dessa breve experiência, que a árvore não estava me prendendo, e sim eu a estava obrigando a se defender frente a minha luta interna. Era um abraço, um afago não compreendido na fricção entre os corpos. A natureza existente em mim sobrepujando a toda forma de objetivar o mundo. A construção desse mundo só é possível quando deixamos fluir a criação com uma intenção de interagir nesse mundo.

Compreendi, pois que a fenomenologia do imaginário bachelardiano¹⁴ é definida como ciência da experiência da consciência que estabelece a plenitude

¹² Durand (1988) quando se refere a fenomenologia das imagens de Bachelard.

¹³ Bachelard (1994) Introdução de José Américo Motta Pessanha.

¹⁴ Durand (1988).

das imagens, ou seja, o imaginário se confunde com a dinâmica da criação pelo criador.

A partir dessa fenomenologia, Durand (2002), vai fundamentar sua tese sobre a *Antropologia do Imaginário*, baseando-se também nas reflexões de Eliade, Jung, Betcherev, entre outros. Reflexões e questionamentos no âmbito da filosofia da cultura e da hermenêutica simbólica, suscitados no Círculo de Eranos¹⁵, que faz uma crítica ao pensamento ocidental e propõe uma ruptura epistemológica e não ontológica.

A questão central discutida por esse grupo de pensadores é o homem e suas relações com o mundo. O ponto de convergência é o imaginário, que constitui as representações sociais e suas articulações simbólicas, reveladores do pensamento humano, ou seja, o *conjunto de imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado pelo homo sapiens*. (Durand, 2002:18). A via de seu pensamento filosófico sobre o simbolismo do imaginário é a antropologia.

Esse novo paradigma de viés antropológico se funda no saber tradicional, em oposição à objetivação, a causalidade lógica e a generalização em favor da subjetivação, da singularidade e da similitude. Para tanto, o referido autor define a noção de trajeto antropológico para compreender como o imaginário é produzido, a partir de sucessivas trocas *entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social* (Durand, 2002:41).

O aspecto antropológico do imaginário está em seu dinamismo equilibrador na organização das imagens, apresenta-se como a tensão entre duas “forças de coesão”, dois “regimes”, cada um relacionando as imagens em dois universos antagonistas, mediando a relação do homem com o mundo em que vive, com o outro e consigo mesmo.

Noção que implica uma metodologia de convergência que apresenta a constelação de imagens, constantes e estruturadas por um certo isomorfismo dos símbolos convergentes. Os símbolos se constelam porque são variações

¹⁵ Paula Carvalho (1999) e Badia (1999) fazem uma descrição histórica, tanto da organização quanto do pensamento emergido nas reuniões do Círculo de Eranos, em Ascona, Suíça, realizado no período de 1933 a 1988 tendo a frente Jung e Otto. Toda a produção intelectual do grupo pode ser conferida nos volumes da publicação *Eranos Jahrbuch*.

arquetipais¹⁶, ou seja, variações de um conjunto definido de imagens que encerram uma narrativa mítica.

Frente a isso, Durand (2002: 47) vai propor uma classificação desses conjuntos de símbolos se baseando no movimento, proposto nos estudos de reflexologia de Betcherev. Essas motivações vão encontrar no solo do ambiente cultural¹⁷ – as intimações objetivas –, por meio das classificações tecnológicas de Leroi-Gourhan, as orientações para o seu movimento (Durand, 2002:52).

O rompimento epistemológico de Durand subentende uma nova forma de observar o homem e suas relações, levando em conta a intencionalidade e a subjetividade. Essa proposta vai propiciar uma abertura para a existência de visões de mundo e racionalidades incomensuráveis.

Não obstante, para as culturas calcadas no pensamento ocidental a imaginação é desqualificada, considerada de ordem inferior, abaixo das faculdades mentais, situadas no nível das sensações e destituída de qualquer valor qualificativo, é a “louca da casa”¹⁸. Os casos em que a imaginação é tolerável é por meio das artes e da criação.

Todavia, a arte é uma reflexão sobre a experiência humana, isto é, possui um caráter especulativo e concreto de problemas que são pensados tanto na via ascendente, ou seja, parte do particular para se chegar a resultados universais quanto na via descendente, parte do universal para resolver questões da ordem do singular. Por

Desenho 11

¹⁶ Para Jung (apud Durand, 1988) o arquétipo é a forma dinâmica, estrutura que organiza as imagens, mas sempre ultrapassa as concretudes individuais, biográficas, regionais e sociais da formação das imagens. A própria libido, não restrita a uma libido sexual e biológica, se torna a Energia psíquica em geral, espécie de motor imóvel do arquétipo. O arquétipo-símbolo possui um papel mediador.

¹⁷ Durand pretende uma sutura entre a natureza e cultura, que a razão moderna separou. Vale salientar que a cultura é compreendida, pelo autor, como pertencente a ordem do particular e a natureza à ordem do universal. No pensamento moderno a natureza só tem sentido em oposição às obras humanas, como a cultura, a sociedade e a História.

¹⁸ Avens (1993) e Durand (2002).

isso mesmo, a arte pode ser considerada filosofia¹⁹, pois se ocupa dos problemas do conhecimento e da ação.

Para Kant o conhecimento forjado na relação com o mundo se dá pela imaginação. A imaginação é *uma função da alma cega, mas indispensável, sem a qual não teríamos qualquer espécie de conhecimento, e da qual mal somos conscientes*²⁰. (Kant apud Avens, 1993:23).

A experiência artística consiste em perceber toda a rede de símbolos sobre uma estrutura e uma significação a construir: o conceito. Conceito que não é signo indicativo dos objetos, e sim uma organização instauradora da realidade.

O homem é um animal *symbolicum*, como assevera Cassirer (1994). Um ser que está em busca de si mesmo e, portanto, as coisas só existem por meio das imagens, expressão de sentimentos e afetos. Estas imagens é que vão formar, posteriormente, o pensamento objetivamente, elas são símbolos, pois constitui a percepção, a concepção, o julgamento ou o raciocínio pelo sentido que as impregna da experiência humana.

Todo simbolismo é um processo de mediação por meio de um conhecimento concreto e experimental. O símbolo é concebido como um signo que enuncia a um significado indizível e invisível. Por meio do símbolo é possível a transcendência, momento em que se alcança a liberdade pessoal.

Foto 11

¹⁹ Pareyson (1997); Bachelard (1971) e Fétizon (1999).

²⁰ Embora Kant tenha conferido o papel mediador da imaginação, acaba recuando dessa posição ao enfatizar a razão pura. (Avens, 1993).

Essa mediação simbólica, trânsito entre os pólos opostos, constitui o ponto de reunião desses contrários. O símbolo em seu substrato é unificador de pares opostos, *conjunctio*. É a terceira via do caminhante, peregrino pelas sendas do conhecimento.

1.3. – A terceira via

(...) nada é mais perigoso para a razão que os vôos da imaginação.

David Hume, Tratado de la natureza humana

Foto 12

É neste sentido de busca de uma sutura entre a realidade palpável e os estados da mente, ou seja, o corpo e a mente, que se encontra um terceiro nível intermediário, que é a alma. A alma é compreendida como um mundo da imaginação, pois não é físico, material e muito menos espiritual e abstrato. A imaginação como intermediadora visa transcender a polaridade, equilibrando a existência dos seres.

Alma presente na construção da pessoa Maxakali, e que confere o caráter de incompletude do ser. O corpo (não importa que forma possua) é o envoltório desse núcleo do ser, e a palavra é a presentificação da alma.

Intentando apreender melhor os sentidos da alma que adentro nos mistérios do terceiro, *tertium datum*²¹, esquecido nos abismos da existência como via para o diálogo entre as dimensões polarizadas, como o corpo e a mente, o céu e a terra, o sensível e o inteligível.

O papel do terceiro é fundamental aqui, pois deflagra o aspecto da diferença. Diferença que assusta e “desequilibra” o pensamento ocidental calcado na dicotomia e na separação em esferas bem definidas como pode-se perceber com a natureza e a cultura, o corpo e o espírito.

Desenho 12

²¹ Sanchez Teixeira (1988).

Para reativar esse diálogo e revigorar a dimensão do terceiro é vital o avanço no sentido de re-estabelecer o pensamento do homem tradicional recomendado pela *ratio hermética* ao valorizar o pensamento simbólico. Segundo Ferreira Santos (2003b), a racionalidade hermesiana²², consiste em uma comunicação, condução e mediação entre mundos distintos com a incumbência de religar, *re-ligare*. Reconduzir o ser humano ao centro de si-mesmo, para tornar-se o que ele é.

Recondução imprescindível em um contexto de incertezas e de crise da representação, entendida como o próprio elemento da religião. Representação conforme as assertivas de Bindé (2003) baseado na filosofia hegeliana, é concomitantemente da ordem da imagem quanto da ordem do mundo moral.

Dentro da mesma disposição, o pensamento que lida com a incerteza e pretende uma organização a partir da desordem é o da complexidade, que de acordo com Prigogine (2003), está atrelada a multiplicidades de comportamento, a sistemas cujo futuro não se pode prever. A complexidade transporta para uma *nova forma de racionalidade*, no sentido de ultrapassar a *racionalidade do determinismo e de um futuro já definido* (Prigogine, 2003: 65).

O cerne do paradigma da complexidade assinalado por Morin é o *unitas multiplex*, unidade complexa. *Complexus* é o que foi tecido junto, visa distinguir e não separar no momento da união. Rompe com a causalidade linear, acompanha a indicação das partes para ir em direção ao todo ou do todo em direção às partes. Nesta perspectiva, a cultura é entendida como um sistema que faz comunicar-se, contrapondo uma experiência existencial e um saber constituído.

Essa unidade complexa pode ser verificada na cosmologia Maxakali. Apoiada nas considerações sobre o perspectivismo, noção preconizada por Viveiros de Castro (1996a e 2002a) essa forma de conceber a existência e de relacionar com o mundo e as coisas é uma *ontologia* engendrada nas cosmologias amazônicas.

O corpo ao qual se refere não é o corpo físico, mas uma subjetividade inscrita nos pronomes cosmológicos. A identidade e o sentimento de pertença é

²² Hermesiano refere-se a personagem mitológica Hermes, condutor de almas. (Ferreira Santos, 2003b).

relacional. Cada ser possui um corpo e esse é apreendido na relação com o *outrem*. Essa diversidade de corpos se distingue pelas *relações de afetos, afecções ou capacidades específicas a cada espécie de corpo* (Viveiros de Castro, 2002a:391).

Apesar de habitarem um corpo, nem todos os seres possuem o mesmo estatuto cosmológico, apenas aqueles que desempenham uma ação, subjetiva, e prática no *continuum* social. De acordo com Descola (1998) a intencionalidade e subjetividade está intrinsecamente ligada à relação de reciprocidade e partilha. Por isso são sujeitos, pois possuem uma alma. Trata-se de uma diversidade de pontos de vista, coexistindo sem se contradizer²³.

Para Viveiros de Castro, essa concepção ameríndia possui desdobramentos fenomenológicos, no que diz respeito à ontologia:

Tomar as idéias indígenas como conceitos significa tomá-las como dotadas de uma significação propriamente filosófica, ou como potencialmente capazes de um uso filosófico (Viveiros de Castro, 2002a:125).

Os seres que constituem o cosmos possuem uma substância material que é o corpo e uma substância imaterial que é o espírito. Logo, todos podem ser considerados pessoa, seres humanos, pois se trata de uma condição.

Desenho 13

A referência compartilhada entre os seres não é o homem como espécie, mas a humanidade como condição. Logo, o ponto de vista humano é sempre o ponto de vista de referência. Todo animal,

²³ Descola (1998).

espécie, sujeito que estiver ocupando o ponto de vista de referência, se verá a si mesmo como humano.

O conhecimento indígena é *cosmocêntrico*²⁴, pois engloba todos os sujeitos pertencentes ao seu cosmos e *ecosófico*, pois natureza e cultura são parte de uma mesma esfera. A epistemologia indígena parte do princípio de que conhecer bem algo é ser capaz de conferir o máximo de disposição – subjetividade –, ao que se está conhecendo (Viveiros de Castro, 1996 a e 2002a)

Nessa trajetória, Maffesoli (2001) considera pertinente uma *sensibilidade intelectual*, na compreensão do homem e seu ambiente natural e social. Uma sensibilidade ecológica em correspondência mágica com a natureza:

Há, com efeito, algo de sensível, de sensual, sensualista, numa relação com o mundo e com o outro, vivida dia a dia assentada na experiência, seja a interior, do microcosmo, ou a outra, mais ambiental, ecológica, do macrocosmo matricial (Maffesoli, 2001:190)

Não há uma separação distinta e sim uma comunicação entre a multiplicidade de corpos e seres. Para Lima (1999), o mais importante nessa concepção é a diversidade dos regimes por meio dos quais ela opera.

A corporeidade é importante, pois é o continente da alma. Por meio do domínio do corpo é possível habitar o mundo e ser habitado por ele. O imaginário está ancorado no cogito corporal, ou seja, no corpo que sabe. A noção de Cogito empregada aqui é a concebida por Merleau-Ponty (1999), para a qual a existência do ser se concretiza no momento de apreensão do mundo que se dá pela experiência sensorial do corpo²⁵.

A pessoa só existe pela dádiva do corpo que perpassa a imaginação, a afetividade, a razão e o conhecimento na contínua relação com outro e com o mundo. Para Bachelard (1988), a imaginação se inscreve no corpo em resposta

²⁴ Numa clara oposição ao etnocentrismo, maneira pela qual um grupo, identificado por sua particularidade cultural, constrói uma imagem do universo que favorece a si mesmo. Lévi-Strauss (2000) demonstra em sua obra “Raça e Cultura” que nos grupos ameríndios esse fenômeno também ocorre, na medida em que se autodenominam enquanto humanos na relação com o outro.

²⁵ Distinta da noção de Cogito para Descartes que afirma que a existência do ser é uma certeza em todo o tempo em que se está pensando: “Penso, logo existo” (Merleau-Ponty (1999:24).

às provocações do mundo. É a experiência primeira, àquela da infância com a materialidade é que vão suscitar no pensador-criador as imagens.

A imagem se inscreve no corpo e é sua própria escritura. Assim como a palavra é a vitalidade, a alma do ser. Como matéria-prima ela carrega sentidos e significações múltiplas, seja na narrativa, no silêncio ou nos cantos.

Quando o mito é cantado afeta aos ouvintes que os apreende sempre como um conhecimento que se renova consecutivamente e reatualiza a existência dos seres e confere um sentimento de pertença àquela unidade cósmica.

Como mensageira de uma forma de pensar o mundo, a imagem-palavra constitui a arte de existir no cosmo. Uma razão fundada na afetividade²⁶. Razão que possibilita o diálogo entre a dimensão do sensível e dimensão do inteligível.

A compreensão se dá pela afetividade, que é o ser da realidade humana. Afetar é abrir-se para ser afetado e deixar que a sensibilidade percorra os interstícios do ser. Esse movimento é o re-encantamento. Deixar-se conduzir pela dinâmica do conhecimento e do texto vivo que vai emergindo na potência criativa.

Segundo Merleau-Ponty (1991), o espírito do mundo somos nós, pois nos movemos e nos olhamos e assim percebemos o mundo.

Esse movimento, esse trânsito de afetos e sensibilidades é que forjam as relações sociais com o outro, promovendo diferentes modos de diálogo. A ação comunicativa não obedece a uma única lógica ou canal de transmissão e recepção. Ela pode ser silenciosa, confusa, mas é uma polifonia de sentidos e sons cósmicos. É a *cosmonicação*²⁷.

De acordo com Brandão (1994) os índios movem-se em um imaginário regido por inúmeras formas de trocas de reciprocidade. Tudo o que se passa entre os humanos e os outros seres de seu mundo são trocas, porque são relações entre sujeitos.

²⁶ Ortiz-Osés (2003a).

²⁷ Termo que pretende abarcar todas as formas de comunicação e diálogo partindo da experimentação e vivência cosmocêntrica, onde há possibilidades de coexistirem múltiplas formas de conhecimento.

CAPÍTULO II

A CASCA ENVOLVENDO A SEMENTE: PESSOA E CORPOREIDADE NO UNIVERSO MAXAKALI

A CASCA ENVOLVENDO A SEMENTE: PESSOA E CORPOREIDADE NO UNIVERSO MAXAKALI

*As árvores são fáceis de achar
Ficam plantadas no chão
Mamam do céu pelas folhas
E pela terra
Também bebem água
Cantam no vento
E recebem a chuva de galhios abertos
Há as que dão frutas
E as que dão frutos
(...) crescem pra cima como as pessoas
Mas nunca se deitam
O céu aceita (...)
Arnaldo Antunes, As Árvores*

Na animação de conhecer o outro e apreender seu modo de conceber, viver e conhecer o ser e as coisas do mundo apresento, no presente capítulo, a maneira pela qual os Maxakali percebem o seu universo que perpassa pela noção de pessoa e construção do corpo.

Desenho 14

Utilizo a metáfora¹ da casca e semente por dois motivos: o valor semântico e o valor simbólico. Na língua Maxakali casca e semente possuem o mesmo valor semântico de uma essência interna e uma aparência externa. A palavra semente – *xap* é a mesma para indicar núcleo e no caso da palavra casca – *xax* é o mesmo que pele ou couro, que reveste o corpo – *yã*. O valor simbólico, que não está dissociado de sua semântica de envoltório e cerne, corpo-continente, germinou na relação com os Maxakali, em especial com o potencial

¹ De acordo com Cassirer (1996) a metáfora é o vínculo intelectual entre o mítico e o lingüístico.

criativo das mulheres que manipulam as sementes para a confecção artística de colares, brincos, pulseiras e bolsas. As sementes estão sempre envoltas por uma casca ou pele natural, quando não são revestidas por bolsinhas tecidas com os fios de embaúba.

O universo Maxakali é composto por coisas e seres que possuem um núcleo e um invólucro que os reveste, cobre ou envolve como uma capa de proteção e revigoramento. A partir de seu mito fundador alinharei as interpretações sobre as imagens constitutivas de sua ontologia.

Para ilustrar a noção de pessoa Maxakali é necessário desdobrar-se entre a casca e a semente, ou seja, em corpo e alma. A noção embrionária de pessoa implica em ser um corpo que se apresenta ao mundo, frequenta o mundo e é mundo.

Desenho 15

É por meio desses dois pilares, corpo e alma, que vai se forjando a pessoa. O ser ainda está inacabado, vai ganhando formas e firmezas ao longo do tempo em constante transformação. A construção da pessoa decorre da identidade relacional, daí o seu caráter de incompletude ontológica. Durante esse processo de formação da pessoa é que ocorre a apreensão do mundo e do conhecimento do mundo e das coisas que o cercam.

Nesse fluxo interpretativo sobre a pessoa e a concepção de corpo dos Maxakali valho-me de alguns aportes de cunho filosófico e antropológico, em especial das obras de Mounier (1963), Merleau-Ponty (1999), Mauss (1974) e Viveiros de Castro (1996a) que oferecem algumas reflexões sobre as implicações constituintes do ser na relação com o outro.

Quando se trata da existência do ser é inevitável o auto-referencial² possível na relação com o outro. Neste sentido, Mounier (1963) um dos representantes da corrente personalista do existencialismo atesta, em sua

2 Auto-referência pessoal, EU ou coletiva, NÓS, variando conforme a estrutura de organização social. No caso dos Maxakali, o auto-referencial é pertencente a coletividade.

concepção de pessoa, que esta é uma construção permanente, portanto subjetiva, na medida em que está na tensão entre a facticidade do mundo, no âmbito da experiência possível e da vontade humana de transcendência, mediada pela corporeidade.

O ser almeja transcender a experiência e uma maneira de realizá-la é na relação com o outro, *aquele que olha de frente, que afronta com sua presença*³ (Mounier, 1970:97). Transcender na acepção de ultrapassar as dificuldades do mundo para alcançar o pleno exercício da liberdade que implica em uma relação entre os seres.

O outro pode ser um estranho distante de mim, quanto pode ser *um outro surgido de mim e a mim ligado, um nada que não me deixa e que me obceca mais do que eu próprio* (Mounier, 1963:215).

O afrontamento de presença nesta situação se afirma no trajeto da experiência e compõe uma projeção, um duplo de si mesmo. Para Dadoun (1985), o outro pode ser percebido como elemento conflitual e ao mesmo tempo como uma potencialidade do grupo ao qual pertence.

Nesta perspectiva, a pessoa é percebida na relação consigo mesma, com o outro e com o mundo. Nas palavras de Mounier (1963:218), admitir o ser é *aceitar que haja, perante mim, outro que não eu próprio, e, no ser, outro diferente do actual*.

Tal percepção subentende uma consciência de si próprio vivendo e agindo no mundo e para o mundo. Consciência que vai despertar no homem o desejo permanente de conhecer a si mesmo, ao outro e as coisas do mundo.

Consciência e ação expressam na alma, essência do ser, que juntamente com a substância e forma traduzida no corpo, constituem a pessoa, *persona*, de acordo com a noção de Mauss (1968). A pessoa representa uma imagem da sociedade por manifestar em suas ações e relações os valores sociocósmicos.

3 Significado do termo grego *prósopon* equivalente à pessoa, aquém das derivações latinas de máscara (*persona*), embora ambos sentidos tenham no exercício do teatro a sua gênese.

O corpo como substância aparente, aquela que se mostra visível aos olhos, é o modo pelo qual a alteridade é apreendida⁴. No discurso fenomenológico, a alteridade é a variedade de experiências da receptividade, entremeadas de múltiplas formas no fazer humano. A receptividade, nas palavras de Ricoeur (1996), é entendida como afirmação da mesma alteridade resumida na experiência do corpo próprio. É mediadora entre o si e o mundo composto por variáveis de grau de transitoriedade e de estranheza.

Foto 13

O outro, assim como o eu é uma subjetividade ou intencionalidade, que compreende uma unidade, uma essência, uma constância e uma universalidade. Para Merleau-Ponty (1999), o corpo é fenomênico, ou seja, fonte de intencionalidade que carrega sentidos e significações do mundo. É vivencial, como uma trama de subjetividades que se comunica com o mundo, que se apresenta como horizontes de possibilidades.

É em função disso que Viveiros de Castro (1996a) vai afirmar que o outro é abrangido como expressão de um mundo possível, considerando-se que a alteridade é inerente à relação de intersubjetividade. A consciência surge aqui como o terceiro elemento do corpo próprio e do corpo do outro⁵.

Com o corpo próprio, outros corpos vão se despertar, proporcionando uma dupla pertença do corpo, pois outros seres também são corpos. O corpo próprio é

4 Mounier (1970); Merleau-Ponty (1999) e Viveiros de Castro (1996a).

5 Strawson (1989).

o lugar mesmo desta pertença, em que a ação ocorre em função do acontecimento do mundo. Nesse caso, a referência de pessoa é revelada por critérios corporais e da alma, forjando uma identidade que, em boa medida, é uma continuidade do desenvolvimento dos seres que encontram sua ancoragem num corpo próprio.

O corpo é o que vai diferenciar, na medida em que é compreendido como um envoltório, uma *roupa*⁶, que permite as ações dos seres no mundo⁷. As formas corporais são contingentes, pois é aparência da alma que é essência. O caráter de transitoriedade, metamorfose e descontinuidade física são próprios do corpo,

uma vez que a alma possui um caráter integrador, de continuidade metafísica.

A união entre alma e corpo se realiza continuamente no movimento da existência. O corpo é um meio de ter um mundo. Por meio do corpo o

indivíduo conhece o mundo e ao mesmo tempo se integra nesse mundo. *Ter um corpo é possuir um mundo ao qual as percepções se remetem continuamente* (Merleau-Ponty, 1999:122).

Nesta perspectiva, o corpo e o mundo constituem uma única realidade. Realidade tratada como sensível e dimensional, na medida em que o *corpo é a própria carne do mundo* (Merleau-Ponty, 1971). É nesse sentido que o autor vai asseverar que a união entre alma e corpo se realiza continuamente no movimento da existência, pela corporeidade.

Em outras palavras, a relação com o “outro” se dá em virtude de que o corpo próprio, portador de uma existência, abre e ensina algo, ativando a consciência, sobre a existência do outro, por meio de seu corpo próprio. O “outro”

6 Viveiros de Castro (1996).

7 O agir é sair de si mesmo para dar-se consistência e ao mundo. (Severino, 1983: 46).

é revelado a partir da própria existência, numa consciência de si mesmo. Essa consciência está carregada de intenções significativas.

Intenções traduzidas nas atividades que é uma das maneiras pelas quais os seres objetivam alcançar as expectativas da realidade coletiva e por meio delas desvendar e descobrir capacidades e habilidades criativas e simbólicas que dão conta das dimensões da existência, pois conhecer é personificar.

Sintetizando essa perspectiva fenomenológica do corpo e sua possibilidade de transformação e reversibilidade, Merleau-Ponty enuncia: *Há ser, há mundo, há algo.* (1999:203).

Feitas as considerações de cunho mais teórico que contribuem sobremaneira para a apreensão da pessoa Maxakali e o seu constructo corporal abro para a leitura de seu universo sociocósmico.

2.1 – A construção cósmica de pessoa

Assim como os estudos sobre a noção de pessoa, realizados pela equipe de Seeger (1987) no Projeto Brasil Central com os grupos Jê⁸, Alvares (1992) constatou que a fabricação do corpo dos Maxakali, sua condição de pessoa, depende da fluidez do sangue e da palavra.

O corpo aparente dos Maxakali possui uma formação interna e externa. A interna é composta pelo sangue, *hep*⁹ e pelo sêmen, *yhão* junção do universo feminino e masculino responsáveis pela reprodução física e cultural do grupo, representado espacialmente pela esfera doméstica. Já o externo manifestado na pele, pelas características das feições físicas são os papéis públicos, os rituais cerimoniais, o ritmo dos cantos e a ornamentação corporal, espacialmente abarcados pelo pátio central da aldeia e estão relacionados à encenação ritual de modo a executar a reprodução espiritual, movimento dos *Yãmĩ*¹⁰.

Foto 15

No cosmos Maxakali cada ser possui um corpo, *yĩa*, um envoltório de sua essência, com o qual se apresenta ao mundo, apreende as coisas do mundo e o outro. Essa variedade de corpos existe em função de suas habilidades de ser e existir no mundo e pelas relações afetivas¹¹ com o outro. Distinção baseada no processo de fabricação do corpo. No universo Maxakali o corpo é fabricado por sêmen, *yhão* e sangue, *hep* nos primeiros meses, sendo

⁸ Esse estudo resultou na formulação teórica para os estudos de Etnologia Sul-americana. (Seeger; Da Matta & Viveiros de Castro, 1987).

⁹ Palavra cujo sentido também equivale a “sumo”, “seiva”, “essência líquida” de algo ou ser. Por exemplo o leite – *xokhep*, *xok* – animal e *hep* – sumo.

¹⁰ *Yãmĩ*, significam tanto canto quanto espírito.

¹¹ Afetivo no sentido de afetar e ser afetado pela presença do outro.

que nos últimos meses só o sangue participa da fabricação do ser. O sangue é concebido como veículo de transformação.

Um exemplo característico é o ciclo menstrual das mulheres que são regidos pelo ciclo lunar e tem duração de três dias, conforme os depoimentos de algumas mulheres da área de Água Boa¹². De acordo com esses depoimentos a menstruação, *yhepnõg*, tem início após a primeira relação sexual. É o ato sexual que “chama” o sangue¹³, ou melhor, o sêmen requer o sangue para efetuar a composição de pessoa, seja no movimento em si, ou no resultado desse movimento.

Durante a menstruação, *yhepnõg* e no período pós-parto, em que há perda do sangue, o casal abstém-se de relações sexuais e deve obedecer a algumas prescrições tais como: não poder se coçar, evitar pentear os cabelos, não comer carne, não ficar muito tempo exposto à luz solar e não exercer atividades econômicas. Nesse período, o casal fica sob os cuidados da família da mulher que proporciona a sustentabilidade requerida nesse momento.

O processo de construção da pessoa ocorre com a retenção do sangue, sendo que o derrame significa a degeneração, daí a necessidade do resguardo. O sangue aparece então, como um elemento importante que instaura a questão da temporalidade para o ser humano e para o próprio universo, estabelece o limite humano, *temporalidade e condição da morte* (Alvares, 1992:136).

Numa interpretação simbólica das imagens, Durand (2002:102) ao estruturar o simbolismo temporal aponta que o sangue menstrual está constelado às imagens do movimento ondulatório, numa eufemização da cabeleira, marcando a temporalidade. Do mesmo modo a lua é a epifania dramática do tempo e em boa medida do ser, é um astro que cresce, decresce, desaparece, um astro caprichoso que parece submetido à temporalidade e à morte.

Além da fluidez do sêmen e do sangue que constituem o corpo – *yĩã*, visível e aparente, outro elemento constitutivo para a fabricação da pessoa é a

¹² Depoimentos coletados em campo em março de 1998 por meio de entrevistas informais. As informantes foram Maria Diva Maxakali, Luísa Maxakali e Noêmia Maxakali.

¹³ Alvares (1992).

palavra - *kax*¹⁴, que é o espírito - *koxuk*, invisível. A criança ao nascer recebe o espírito que entra pela sua boca e é alimentando nas relações em sociedade, em especial nos rituais que celebram a partilha entre os *Tikmũ'ũn*, humanos, e os *Yãmĩy*, espíritos. O golpe de ar que o bebê recebe ao sair do útero da mãe é engolido e aspirado e devolvido em forma do som do choro, *potaha*.

Essa fusão do visível e do invisível vai resultar na constituição da pessoa subjetiva, pois possui uma alma - *koxuk*. Em outras palavras, os seres que constituem o cosmos possuem uma substância material que é o corpo e uma substância imaterial que é o espírito. É o aspecto divino do homem e a humanidade divina postulado por Berdiaev (apud Badia e Paula Carvalho, 2002), que vai afirmar que a pessoa humana escapa à incidência do mundo objetivo. Daí o seu caráter de subjetividade, cujo elemento divino é justamente essa independência com relação ao mundo objetivo, possibilitando, pois, a transcendência¹⁵.

O estatuto de humano é conferido àqueles que possuem uma alma ou subjetividade, pois a condição é metafísica, na medida em que há uma continuidade do espírito e uma finitude corporal.

Os seres que compartilham de uma mesma referência possuem uma humanidade que antecede a sua situação atual, o que os distingue é o corpo que habitam. Por isso o espírito é permanente e o corpo transitório ou metamorfoseado. O que os define como humanos é o auto-referencial, ou como diz Viveiros de Castro (1996a), o ponto de vista de referência. Todo animal, espécie, sujeito que estiver ocupando o ponto de vista de referência, se verá a si mesmo como humano.

Para os *Tikmũ'ũn*, as pessoas estranhas ao grupo, são denominadas de *ãynhuk*. Estes seres não possuem *Yãmĩy*, são distintos dos seres que integram a categoria de humanos por duas características fundamentais: a linguagem e o sangue. Portanto, não possuem acesso e conhecimento da palavra, principalmente, porque não observa o resguardo de sangue, condição essencial

¹⁴ Expressão que pode ser empregada tanto para o sentido de palavra quanto para o sentido de canto.

¹⁵ Ferreira Santos (2001) e Badia & Paula Carvalho (2002).

para preservar a condição existencial do ser, conforme o ponto de vista cosmológico Maxakali.

Em sua percepção, os *ãynhuk* transformam-se em *inmõxã*¹⁶ por não obedecerem ao resguardo do sangue, por isso se transformam em bichos: transformação *post-mortem* do *Koxuk*, alma dos *ãynhuk* anda na noite e tem face oculta pelos cabelos, *xe*¹⁷. Esses seres são visíveis apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres trans-específicos, os xamãs. Essa forma interna, definida pela corporeidade organiza a essência antropomorfa de tipo espiritual e uma aparência corporal variável, na medida em que pode ser transmutável.

Desenho 16

Desenho 17

É o simbolismo temporal das trevas, estruturado por Durand (2002) como símbolos nictomorfos, que suscita o caos e o ranger dos dentes, representados muitas vezes por pêlos negros, como a própria cabeleira e pela cegueira, símbolos da obscuridade, da noite e da feitiçaria em oposição à luz. Por isso o *inmõxã* é representado pela figura da onça, pois simboliza a ferocidade, o ranger dos dentes. Do mesmo modo estabelece a própria relação contrastiva entre os *Tikmũ'ün* e os *ãynhuk* que possibilitam a perpetuação do *inmõxã*.

Em contraposição, os *Yãmĩy* embora se relacionem aos animais, principalmente pássaros, não possuem qualquer manifestação bestial, suas aparições são antropomorfas, não são bestas, estão relacionados aos “seres

¹⁶ Em oposição ao *Yãmĩy* está o *Inmõxã* que encarna o selvagem e canibal, representada pela figura da onça *hângây* (hân – coisa, ũngay – feroz) significa também todos os bichos. Um dos aspectos que se atribuem como a alma dos mortos dos *ãynhuk*, é que estes possuem muitos pêlos no corpo, como os bichos ferozes.

¹⁷ Os Maxakali tem como padrão estético o corte de cabelo em franja, mostrando a face do rosto. É uma condição de como se apresentar ao mundo e aos outros.

humanos” e à aldeia, eixo central da vida social. O destino *post-mortem* dos *tihik* é tornarem-se palavra/canto, afirmação de sua própria condição de ser.

Com relação à doença, esta é atribuída a dois fatores. O primeiro à feitiçaria dos inimigos e o segundo ao rapto do *Koxuk* vivente efetuado pelo *Koxuk* de um parente morto recentemente. Esse segundo fator é considerado em casos de agressão física, acidentes, doenças trazidas pelo “outro” e pela morte. A doença implica em desequilíbrio, desordem no trânsito das almas nas dimensões que compõem o indivíduo.

A cura ocorre com a expulsão do ser causador da doença, através da realização de um ritual. A exceção fica por conta das pessoas muito idosas e dos recém-nascidos, pois os idosos já cumpriram sua trajetória aqui na terra e os recém-nascidos ainda não possuem *Koxuk*. Todas as atividades rituais são realizadas em grupo e normalmente são acompanhados de instrumentos sonoros como o chocalho, a manivela, o assobio (feito de taquara) e os instrumentos de caça como arcos e flechas usadas para sacrificar animais.

Com a morte o corpo torna-se apenas uma casca morta, *xukxax*¹⁸, cadáver. Daí o caráter transitório do corpo como finitude. A essência do ser é o *koxuk*, que após a morte se torna *Yãmĩy*, espíritos cantores. A alma do falecido, o *Koxuk* é transformado em donos do canto, que são as palavras, *kax*.

Para que esse trânsito ocorra é necessário obedecer às prescrições rituais e algumas precauções como a queima da casa do morto, de seus pertences, da roça e da casa de religião, no sentido de purificar e renovar. A casca morta está associada não só ao corpo que contém o espírito, mas a tudo que envolve a essência do ser, a alma, como a casa, *mĩptut*¹⁹, as roupas, *ãynhukxax*²⁰ e sapatos, *pataxax*²¹. Esse fluxo entre os mundos visível e invisível determina também a mobilidade social do grupo, acarretando na mudança de toda aldeia ou abandono das casas na busca de renovação, aconchegando-se em novas “cascas de proteção”.

¹⁸ *Xuk* – morte, *xax* – casca. Casca morta.

¹⁹ *Mĩp* – árvore, *tut* – mãe. Árvore mãe que protege com o seu tronco, que alimenta com a seiva da vida.

²⁰ *Ãynhuk*- estranho, *xax* – casca ou pele. Casca do estranho.

²¹ *Pata* – pé, *xax* – casca. Casca do pé.

Por isso as formas de enterramento estabelecidas pelo grupo são vitais para a manutenção do equilíbrio em aldeia. Os parentes da pessoa falecida devem obedecer às instruções do velório, caso contrário pode favorecer o roubo de cadáveres. Nesse momento a relação de reciprocidade é fundamental. O ritual do Komã²² deve ser realizado com o intuito de estabelecer as trocas concretizadas não só com os alimentos do corpo, mas também da alma, traduzidas pelos enterramentos. Cada pessoa possui um *Komã*, cuja relação está assentada em uma afinidade ritual entre pares do sexo oposto e não parentes que se sobrepõe ao sistema de parentesco.

Foto 16

O cemitério, *xukpot*²³ está situado na configuração espacial da aldeia em uma área de pouca circulação e visibilidade precária. Os enterramentos são feitos em cova rasa, atualmente com a presença de caixões fornecidos pela FUNAI, portanto, em posição estendida e não mais fetal como atestam alguns relatos de membros do grupo quando se referem aos seus antepassados. Como garantia de o indivíduo estar de fato morto os responsáveis pelo enterramento cravam uma estaca na região do coração, impedindo o seu retorno à vida como besta fera perturbando a ordem da aldeia.

Em alguns casos, além da estaca encravada no coração, é necessária a queima do cadáver. Por isso, após o enterro, há uma vigilância constante de modo a verificar se a terra fendeu. Quando isso ocorre, é imprescindível a queima de modo a evitar a transformação do corpo em *hãngã*, onças.

Essa regra, associada ao processo de construção da pessoa é fundamental para compreender a sociedade Maxakali, sua lógica interna e seu

²² Termo que é traduzido como compadre, pois institui as relações de reciprocidade.

²³ *Xuk* – morto, *pot* – dividido. Morte dividida, distribuída ou despedaçada.

universo simbólico. O *Koxuk*, alma, se apresenta como elemento transformador, como a manifestação de imagem, do duplo, representadas pelo retrato, imagens refletidas no espelho e sombras.

A palavra vai sendo depurada e a alma vai se manifestando nos *Yãmĩy*, espírito, forma e canto. A obediência às regras prescritas na coletividade do grupo e o processo de transformação da palavra dos vivos em cantos dos *Yãmĩy* proporciona a transcendência do ser.

Os *Yãmĩy*, palavras em forma de canto, vão formando um repertório que os membros do grupo vão colecionando ao longo da vida e constituindo uma sociedade de espíritos composto por seres humanos, *Tikmũ'ũn* ou outros animais

Desenho 18

que possuem o estatuto de humanidade. É durante a execução dos rituais que os *Yãmĩy* vêm visitar os *Tikmũ'ũn*, de modo a partilhar com estes os alimentos que garantem a vida e a harmonia sociocósmica.

Em suma, os Maxakali concebem a pessoa mediada pela corporeidade numa implicação relacional e de conciliação de contrários com os seres que participam de seu universo sociocósmico, bem como, seres que não pertencem a esse universo como os *ãynhuk*.

A dinâmica da cultura Maxakali está agregada à reprodução dos seres *Tikmũ'ũn*. A referência é o corpo, que assume uma matriz de significações sociais e símbolos, atuando com o instrumento que articula o pensamento.

2.2 – A composição e os cantos

Assim como o fluxo do sangue está para a produção dos corpos, o fluxo da palavra está para a produção do conhecimento e das tradições culturais. A noção de palavra está implícita na alma, *Koxuk*²⁴, que significa o trânsito dos seres espirituais. Nessa perspectiva a morte não é tida como um fim, mas como um processo de transformação. *Koxuk* é a essência da palavra.

A reprodução espiritual se dá pela transmissão do conhecimento. Os modos pelos quais essa transmissão se dá está na concepção da corporeidade, por meio da leitura corporal, imitação dos gestos, numa percepção distintiva e contrastiva como dia/noite, feminino/masculino e visível/invisível. Nesse contexto, o aprendizado ocorre no espaço doméstico, centralizado nas ações femininas. Numa outra instância figura a transmissão oral, através dos mitos que são cantados na cultura Maxakali.

Fundamentalmente, a apropriação do conhecimento se dá pela percepção do modo de vida do grupo nas relações com a natureza, na reprodução da fala, dos cantos, dos jogos. O espaço desse aprendizado se inscreve na casa, na utilização do espaço, nos objetos e pertences e nos instrumentos empregados nas atividades cotidianas.

Desenho 19

A palavra, alma, se nutre no exercício cotidiano e ritual, conciliando o novo emergido na dinâmica da coletividade e o tradicional e por isso mesmo mantém a sua pregnância simbólica ancestral ao se renovar sensorial e espiritual por meio de uma expressão estética. A potência da palavra é a transformação em canto

²⁴ Segundo Bicalho (2000) a palavra possui uma significação bem ampla, além de alma, palavra essência do espírito, designa qualquer manifestação de imagem, como sombra, retrato, espelho e figura. É a sua pregnância simbólica maior que a semântica.

que é a manifestação concreta do espírito, *yiã xe'e*, que significa palavra verdadeira.

Neste sentido, Cassirer (1994) vai afirmar que o mito, assim como a linguagem e a arte são uma unidade sensível simbólica. A narrativa gera um *encantamento verbal* tanto em quem narra quanto nos ouvintes que assistem e esse encantamento evoca imagens que subsistem no espírito de cada ser, possibilitando o revigoramento da alma, palavra.

Segundo Overing (1995) a narrativa mítica desvela a totalidade cósmica de uma coletividade, no caso específico, de povos indígenas. Os mitos atuam como intermediadores entre o cosmos e os seres, por seu caráter descritivo e explicativo dos fenômenos. O mito é filosofia, pois aborda questões metafísicas básicas a respeito da história e do desenvolvimento do tipo de coisas ou seres que há no mundo, e também suas modalidades de existência no exercício de ser e de se relacionar. O que ocorre à noite no ritual está inteiramente relacionado ao que é feito durante o dia na aldeia.

A palavra, alma, restitui o equilíbrio da vida em aldeia, é um retorno ao universo, à ordem primordial dos seres. Neste sentido, Gusdorf (1960:15) trata a consciência mítica como *um complexo de sentimentos que corresponde à busca de satisfações exigidas pelas necessidades humanas fundamentais*, pois é estrutura do ser no mundo. O mito está ligado ao primeiro conhecimento que o homem tem de si mesmo e de seu entorno.

Por isso, a palavra é considerada como um potencial mágico, transformador. Está preta de sentidos e significações conforme a sua evocação e pronúncia. Na cosmologia Maxakali as palavras possuem, além de seus atributos semânticos, uma vida própria que é contínua e aberta a novas possibilidades de existência, como a alma.

Para compreender melhor a metafísica do grupo, descrevo algumas narrativas míticas e posteriormente teço algumas interpretações, lembrando que a orientação está norteada pelos objetivos do presente trabalho.

A origem da mulher²⁵

Naquele tempo, só existiam homens não tinham mulheres. Um homem, chamado **Kokex ũtak**²⁶ estava na roça trabalhando, quando apareceu uma mulher no barro e começou a gritar:

- Oh pai! Oh pai!

O homem “assuntou” e perguntou:

- Onde estão me chamando? Quem está me chamando de pai, se eu não tenho filho!

Foi procurar em direção à voz e viu uma mulher bonita, com longos cabelos, adornadas de cordões e pulseira nos pulsos e nas pernas. Curioso o homem perguntou:

- De onde você apareceu?

- Apareci no barro, foi de lá que saí, pois minha mãe é o barro.

O homem pegou a mulher e ia levando consigo quando já no meio do caminho ele explicou:

- Minha filha, você não pode casar com **tiktak** (primo) por que não presta.

Ela então casou com **Kokex ũtak**.

Ao chegar a aldeia, seu barraco que sempre fora construído no meio das outras foi desmanchado e construído na extremidade, bem distante. Os outros começaram a desconfiar dessa mudança.

- O que foi que houve que **Kokex ũtak** que agora só faz barraco na beirada? Ele gostava de ficar no meio!

Havia dois rapazinhos, chamados **Kuniõg**²⁷, sobrinhos de **Kokex ũtak**, que resolveram descobrir o que estava acontecendo:

- Oh **Kuniõg**, nós vamos lá tirar mel para chupar e ficamos para dormir. Mas nós vamos dormir de mentira para ver o que ele está fazendo.

Foram lá, tiraram o mel, chuparam. Mais tarde começaram a dizer que estavam doentes e gemiam:

- Hã, hã, hum....!!!

Os outros se afastavam deles e diziam:

- Vão para lá!

Começaram então a chamar por **Kokex ũtak**, que os atendeu e disse:

²⁵ Mito narrado e cantando por Isabel e Noêmia Maxakali em março de 1999.

²⁶ Kokex – cão, ũtak, pai.

²⁷ Kuniõg – coelho.

- Durmam aqui, meus filhos!

Ficaram então para dormir na casa de **Kokex ūtak**. À noite, se deitaram e fingiram que estavam dormindo, de modo a descobrir alguma coisa.

Kokex ūtak tinha uma sacola feita de couro de bicho do mato onde ele guarda a mulher. Essa mulher na verdade é um “deus” e não uma mulher "assim", comum!

Todos os dias pela manhã cedo ele guarda a mulher dentro da sacola e carrega consigo durante o dia. À noite ele tira a mulher para dormir com ele.

Vendo que os sobrinhos dormiam (de mentira), o tio se levantou e chamou os dois.

- Oh **Kuniōg**, vocês estão dormindo?

Ele pegou um pedaço de lenha e cutucou os dois no pescoço para verificar se estavam dormindo de fato. Deixou a lenha junto ao pescoço dos dois e se deitou. Depois tirou a mulher da sacola e dormiu com ela.

Os sobrinhos viram o que aconteceu e no dia seguinte contaram para os outros:

- **Yāyā**²⁸ (tio) está dormindo com mulher bonita!

Os outros então correram para ver. Todos foram até a casa de **Kokex ūtak**.

- Você está dormindo com mulher!

Kokex ūtak respondeu:

- É mentira! Eu estava dormindo era com um pedaço de lenha!

Os sobrinhos disseram:

- É mentira! Você está dormindo com mulher, com “cabelão”, com cordão, com pulseiras nos braços e nas pernas. É bonita! Mulher bem bonita!

Kokex ūtak pegou sua sacola e jogou a mulher para cima de uma árvore onde ela ficou enganchada entre os galhos. (Acho que era “deus” mesmo porque ela voou e enganchou na árvore). Ficou lá durante um bom tempo. Enquanto isso os outros estavam procurando por ela.

Kokex ūtak então falou:

- Não é mulher não!

Os dois **Kuniōg**:

- É mulher sim, nós vimos! É mulher mesmo!

À noite, na aldeia eles fizeram ritual e começaram a cantar no terreiro. Nisso a mulher começou a cantar também.

²⁸ Yāyā – pode ser avó ou tio.

Um deles disse:

- Coloca um pau no lugar onde vem esse canto para descobrirmos o que é e quem é.

No outro dia, de manhã, eles viram que a mulher que estava deitada por entre os galhos, enganchada. Pelejaram para tirar e não conseguiram. Viraram passarinho que fura pau²⁹, batendo para tentar tirar e também não conseguiram. Viraram um outro passarinho que voou até lá, tirou a mulher e a jogou para baixo. Todos foram para cima dela tentando pegá-la e acabaram matando-a. Assim, cada um ficou com um pedacinho da mulher, braços, pernas, colares, cordões...

Levaram esse pedacinho e colocaram no canto de sua barraca. Depois desse pedacinho foram saindo as mulheres. Antes só tinha homem e agora começou a sair mulher. As mulheres que apareciam ficavam pertencendo aos donos das casas. Elas ficavam sempre em casa.

Ficou só um cordão que não se transformava em mulher.

As outras mulheres ao saírem para buscar água, passavam pertinho dessa casa e conversavam com o cordão (inicia um canto na língua em Maxakali).

- É bom você aparecer logo! Porque seu marido está sozinho!

Passado um tempo o cordão se transformou em mulher.

Mas o **Kokex ūtak** ficou com raiva e todo dia pela manhã cedo ia para o **Kuxex** e ficava cantando, pulando para cima e cantando. Todos os dias de manhã cedo. Até que **mīptut nax**³⁰ apareceu e conversou com ele. Chegou e abriu um buraco para ele morar. Todos os dias saía, cantava e entrava dentro do buraco.

Os dois sobrinhos ficaram com ele. Todos os outros foram embora e fizeram barraco em outro lugar. Os sobrinhos ficavam e cuidavam do tio.

Um dia chegaram mais duas pessoas e ficaram no **Kuxex**. Com medo, os **Kuniōg** pediram para que não os machucassem, pois estavam ali para cuidarem do tio que estava enfiado dentro do buraco.

Os dois então se ofereceram para ajudar:

- Vamos tirar ele de lá! Nós ajudamos a tirar com um cipó e depois nos correremos senão ele nos mata!

²⁹ Alusão ao pica-pau.

³⁰ *Mīptut* – casa, *nax* – barro. Casa de barro.

Kuniõg foram buscar o cipó e amarraram o tio. Depois de amarrado todos puxaram, os dois pelas pontas para tirar **Kokex ũtak** do buraco. Logo correram para o mato se escondendo.

Kokex ũtak, muito bravo perguntou:

- Quem me tirou, quem me tirou?

Os sobrinhos responderam:

- Fomos nós tio!

- Ah, não foram vocês dois não, porque vocês não agüentam!

Kokex ũtak ficou com raiva e saiu andando. Chegou próximo ao rio e viu as meninas se banhando. Mais a frente fez uns embrulhos para avisar os sobrinhos que fora feito por ele, para que não morressem.

As moças estavam se banhando quando ele chegou e foi matando. Nisso ele matou um de seus sobrinhos. Uma das meninas maiores saiu correndo para avisar o pai:

- **Kokex ũtak** está matando as meninas!

O pai então correu com flecha e matou o irmão.

Desde então a religião é feita de pé e são cantados (inicia canto na língua maxakali).

Foto 17

O encaminhamento da leitura interpretativa da narrativa mítica acima apresentada teve como princípio as questões que tratam da concepção de pessoa e suas relações no meio sociocósmico Maxakali.

A palavra, alma é que despertou a atenção do homem para o ser que estava por ali. Um ser diferente com uma aparência física distinta, descrita pelos cabelos longos e pelos adornos que trazia. Aqui os fios e sementes estão presentes nos cordões e pulseiras. Foi procurar em **direção à voz** e viu uma mulher **bonita**, com **longos cabelos, adornadas de cordões e**

pulseiras nos pulsos e nas pernas.

A origem do ser é do interior da terra, do barro úmido e tenro que envolve como o útero. A terra, tellus, como a grande mãe. Apareci no **barro**, foi de lá que saí, pois minha mãe é o barro.

O envoltório está sempre presente na vida dos seres e dos antepassados dos Maxakali. Isso é evidenciando quando a narrativa faz referência ao couro, xax como proteção e ocultação no caso específico. **Kokex ũtak** tinha uma **sacola feita de couro de bicho do mato onde ele guarda a mulher**. Essa mulher na verdade é um “deus” e não uma mulher "assim", comum!

Um outro aspecto é a temporalidade marcando as ações dos indivíduos e sua apresentação perante os outros. Todos os dias pela **manhã cedo** ele guarda a mulher dentro da sacola e carrega consigo **durante o dia**. **À noite** ele tira a mulher para dormir com ele.

O caráter divino de um ser que difere dos demais por possuir uma aparência e uma essência que re-liga os homens, é a *anima*³¹ que vai proporcionar um novo modo de vida na coletividade do grupo. Essa mulher na verdade é um “**deus**” e não uma mulher "assim", comum!

Caráter reforçado pelo seu movimento de vôo, ascensão a uma dimensão espiritual, mas ao mesmo tempo finca sua presença nos galhos da árvore, o *axis mundi*, que re-liga as duas esferas. O simbolismo da árvore é um caminho rumo à

Desenho 20

realidade absoluta, conforme Eliade (1991:47), em que o ser passa do “irreal para a realidade”. **Kokex ũtak** pegou sua sacola e jogou a mulher para **cima de uma árvore onde ela ficou enganchada entre os galhos**. A própria narradora tece um comentário durante a narrativa. (**Acho que era “deus” mesmo porque ela voou e**

enganchou na árvore). A árvore é uma *reserva de vôo*, como diz Bachelard (1990), comunhão do espírito e da matéria.

³¹ Segundo Jung (1987) *anima* se refere à interioridade feminina do homem. Para Hillman (1995) *anima* refere-se a uma só palavra, interioridade, seja para os homens ou mulheres.

A mulher estava oculta pelas folhagens dos galhos da árvore, cujo simbolismo de intimidade e de grandeza de mundo³², incita nos homens o desejo de penetrar nesse universo. Para isso os homens se reúnem para a execução de um ritual no sentido de evocar os espíritos e os conduzirem até a mulher, também alma, *anima*³³. À noite, na aldeia eles fizeram **ritual** e começaram a **cantar** no terreiro. Nisso **a mulher começou a cantar também**. A comunicação entre os dois mundos é viabilizada e correspondida pela *anima*, universo do feminino.

Os homens Maxakali atuam no mundo exterior, exercendo o papel na vida social em contraposição a vida interior. É essa interioridade contida nos invólucros da casa, *mĩptut*, do mundo doméstico das panelas, *nax* que contêm os alimentos que possibilitam a vida. É a interioridade que guarda a alma.

A dimensão da metamorfose corporal atestando a transitoriedade do corpo está associada às atividades e intenções dos seres. **Viraram passarinho que fura pau** (...) Viraram um **outro passarinho** que voou até lá(...). Coincidente com as simbologias míticas de pássaros com a *anima* ou *psiché* (pombos, gaivotas, andorinhas, etc.)³⁴.

Desenho 21

³² Bachelard (1996) ao se referir as imagens da imensidão.

³³ Na cosmologia Maxakali, os espíritos são femininos, *anima*.

³⁴ (...) a alma, esta coisa vislumbrante, eólica, ilusória como uma borboleta (Jung apud Hillman, 1995:38). No livro de cantos rituais Maxakali(FUNAI/SEE-MG, 2004) , os pássaros são evocados em seu movimento

Por outro lado, a continuidade metafísica, espiritual do ser Maxakali está bem explícita na possibilidade de regeneração quando da morte da mulher que esquitejada suas partes físicas ou os adornos que o complementa, como as pulseiras e colares, são coletadas pelos homens e guardadas no canto da casa, para a emergência de múltiplos outros seres a partir de seus fragmentos por meio de um outro envoltório corporal. Todos foram para cima dela tentando pegá-la e acabaram **matando-a**. Assim, **cada um ficou com um pedacinho da mulher, braços, pernas, colares, cordões...** O canto da casa, como demonstra Bachelard (1996) é um refúgio que assegura o valor primevo do ser. A imobilidade permite a regeneração desse ser. Levaram esse pedacinho e colocaram no **canto de sua barraca**. Depois **desse pedacinho foram saindo as mulheres**.

Foto 18

O movimento ascensional de *Kokex ũtak* em direção à outra dimensão como prenúncio de sua morte e longevidade em outra dimensão. O canto embalando o movimento e a terra o convidando para habitá-la, retornando ao seu útero, permitindo a existência metafísica do ser Maxakali. Mas o **Kokex ũtak** ficou com raiva e todo dia pela manhã cedo ia para o **Kuxex** e ficava **cantando, pulando para cima e cantando**. Todos os dias de manhã cedo. Até que **mĩptut nax** apareceu e conversou com ele. Chegou e abriu um buraco para ele morar. Todos os dias saía, **cantava e entrava dentro do buraco**.

O canto, evocação da palavra restaura a unidade cósmica na vida terrena e a reprodução dos seres. Porém, ao ser retirado do buraco, do mundo subterrâneo

no ar, como sopro da alma.

da psique, a desordem se instaura e requer uma medida de força para restituir à alma a sua morada, por meio da morte. A morte nesse sentido vibra e ilumina, uma vez que é a face da vida oculta na sombra.

A palavra Maxakali é aspirada quando da emissão do som. Esse movimento prescinde de uma inspiração do ar que é colhido no ambiente, alma cósmica e depois liberada formando os sons, que é a manifestação da alma que vive em trânsito contínuo de entrar e sair dos buracos, seja da boca ou da terra, como ponto de intersecção entre as dimensões que compõem o cosmos social Maxakali. Toda a ação justifica o comportamento e funcionamento do ritual para o grupo.

O movimento aéreo cria o ser:

Desenho 23

Mãn xexex nãg òh mĩm tappo tu xip
Nũĩxokã xip
Mõ kuk yokku kox
Mãn yok xi nũy mõi
Mãm yok mãy hã xip
Kuk puma 'ãmep
Nũy kuk mãy pamõ
Pekox xomã mõi
Kuk xeka tu nũ ãxox
(Mãn xexex nãg)³⁵

Desenho 24

O Martin-pescador pequeno está na árvore seca

Ele desce o rio

Ele entra na água

Ele sai com um peixe

Ele está parado comendo um peixe

Ele corta o caminho entre dois morros

Ele vai rio abaixo

Ele vai rio acima

Ele voa entre o céu e a terra

Ele desce no rio grande

(Martin-pescador pequeno)

Desenho 25

³⁵ FUNAI/SEE-MG (2004).

O grito gera a palavra, o pensamento, pois é a primeira realidade verbal e a primeira realidade cosmogônica: *Mĩmãh ãn mũ. ãyxata yã y punu kanuk* - Meu grito é igual a um pau roçando no outro!

Desenho 26

2.3. O corpo que sabe

É por meio do corpo que os Maxakali conhecem o mundo e são partes desse mundo. Mundo concebido na relação com o eu, o outro e as coisas que o cercam mediado pela corporeidade. É pela corporeidade que se chega ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne, ou seja, tornando-se os outros com os quais se relacionam e tornando-se mundo. Assim, o corpo e o mundo constituem uma única realidade. Realidade tratada como sensível e dimensional, na medida em que o *corpo é a própria carne do mundo* (Merleau-Ponty, 1971 e 1999).

De acordo com Merleau-Ponty (1999), o corpo é o ponto de vista, os olhos são fragmentos de matéria, são movimentos, *uma abertura para o mundo* (Merleau-Ponty, 2004:16). Os olhos não são apenas córneas, partes físicas do funcionamento do corpo, mas sim a janela da alma, por onde adentram os cantos do mundo cósmico. Os sentidos como a visão, o olfato, o paladar, o tato e a audição apreendem as coisas não como mero receptáculo e sim interagindo e criando, re-inventando o mundo.

Foto 19

Daí que o conhecimento não se dá por meio de conceitos e idéias e sim da vivência e da experiência, no contato com o mundo material e espiritual. O corpo é um dos componentes do mundo material e alma do mundo espiritual que juntos formam uma unidade cósmica. Ter um corpo é juntar-se a um meio definido.

O mundo e o corpo ontológicos que reconhecemos no coração do sujeito não são o mundo e idéia, ou o corpo e idéia, são o próprio mundo contraído em uma apreensão global, são o próprio corpo como corpo-cognoscente (Merleau-Ponty, 1999:547).

O conhecimento é incorporado, na medida em que a pessoa é uma subjetividade e ou uma intencionalidade em oposição à objetividade do mundo ocidental. Todas as ações são carregadas de intenções, no sentido de habitar o mundo como ser atuante e criante e ser habitado pelos outros e pelo mundo, numa recursividade de ações criativas e inventivas que contribuem para a formação da pessoa Maxakali, esse ser incompleto e inacabado.

Nesse movimento do corpo com o mundo os Maxakali estabelecem suas relações afetivas com o outro. E é dessas relações que o conhecimento é gerado, por meio da percepção. O eu, sujeito da percepção, viabiliza a comunicação e a inter-relação. A percepção do outro ocorre com essa comunicação e inter-relação de movimentos variados que afetam o *ser-no-mundo*.

O mundo é vivido e experimentado pelos seres que o habitam. O mundo não é um conceito ou abstração, ele existe porque existem seres. Assim como os

Desenho 27

seres o percebem pela corporeidade, o mundo os percebe em suas diferenças de perspectiva de aparência e de modalidades de relacionamentos. A existência está **entre** as dimensões de modo sensível e inteligível e não na concretude material.

Em outras palavras, a relação com o outro se dá em virtude de que o corpo próprio, portador de uma existência, abre e ensina algo, ativando a consciência, sobre a existência do outro, por meio de seu corpo próprio. O outro é revelado a partir de sua própria existência. Essa consciência está carregada de intenções significativas. Nessa concepção, *ver é entrar em um universo de seres que se mostram* (Merleau-Ponty, 1999:105).

A consciência é o exercício da alma como mediador entre o sujeito e o objeto configurando a essência mesma do ser. Daí seu arranjo uno e universal

que ativa a transcendência almejada pelos indivíduos na possibilidade de ser no mundo e ser com o mundo.

Não há separação entre a natureza e cultura, pois ambas fazem parte de uma mesma esfera. A partir disso, Viveiros de Castro (1996a e 2002a) afirma que a epistemologia indígena parte do princípio de que conhecer bem algo é ser capaz de conferir o máximo de disposição – subjetividade –, ao que se está conhecendo. A relação não é objetificada e compartimentada em distintos graus e valores do conhecimento. A relação é una e integralizadora, a distinção é meramente corporal, pois a perspectiva está nos olhos e na sensibilidade de quem vê e sente.

Esse conhecimento se manifesta na exibição estética corporal, veiculados na pintura, na ornamentação ou nos padrões estilísticos de corte de cabelo e da indumentária utilizada. A pele, *xax*, casca que reveste o núcleo da essência do ser, *xap*, superfície humana é o continente de um conteúdo. Conteúdo, que

Foto 20

apesar de sua característica de constância é ativada continuamente entre o novo e o tradicional.

Cada ser se apresenta ao mundo de acordo com a relação estabelecida nesse movimento entre o eu, o outro e o mundo. Cada um possui uma singularidade que se expressa na superfície visível, tornando uma referência de uma particularidade na totalidade cósmica.

O contato com as coisas do mundo provoca, no indivíduo Maxakali, uma reação no corpo que ativa a imaginação e a estética. Ao manipular a madeira as pessoas não estão trabalhando uma simples matéria objeto da natureza, mas a um ente ancestral que lhes dá vida, seja por meio da possibilidade de transformarem-se em instrumentos ou na própria condição de proteção e doador de vida.

O mesmo ocorre com as sementes, cascas, fibras e fios. O manuseio, a sensibilização e a vida que esses elementos possuem são transferidas para a pessoa que vem habitar nesses, formando um só corpo e daí nasce um outro, muitas vezes fruto de uma ação criativa. Os elementos guiam o corpo que sente, as mãos que tateiam a textura, as formas espelhadas nos olhos, os perfumes e odores aspirados, o sabor e gosto da palavra e as canções ouvidas. A criação estética expressa o próprio pensamento, consciência do mundo, de si mesmo e dos outros que integram o universo.

Particularidade associada com a construção e produção do corpo que dependem dos atributos da ação dos seres e suas experiências. O corpo é o meio pelo qual a alma é apreendida. As diferentes formas de expressão do corpo, pela pintura, dança, cantos e narrativas, e performance ritual é nada mais que a matéria pela qual a alma se apresenta ao mundo, dialogando com os outros seres pertencentes ao universo sociocósmico³⁶.

Foto 21

A essência de cada ser, a alma, *koxuk*, possui um corpo que as acolhe e que se apresenta distinto dos outros na totalidade cósmica. No entanto, essas almas podem se manifestar em outros corpos seja em casos de rituais realizados com o intuito de estabelecer as relações entre os seres, em momentos de doenças provocados por distúrbios sociais na dimensão terrena ou da morte que deixa um corpo e se manifesta em forma de espíritos cantores, *Yãmĩy*.

Toda ação é uma intenção, tem como princípio a transformação que perpassa a experimentação e o entendimento que possui do mundo. A ação é um dos pilares da existência do ser, pois encerra uma simbologia. A percepção do

³⁶ Viveiros de Castro (1996a e 2002a); Lagrou (1998); Lima (1999) e Gonçalves (2001).

cosmos está inscrita nos atos, na relação com os objetos, nas palavras proferidas, nas observações realizadas, nas explicações encontradas, nos pensamentos, nas relações sociais com o outro, enfim possibilitando a re-atualização dos seres e re-criação do cosmos em uma perspectiva de infinitude.

O mundo cósmico, do mesmo modo que a pessoa cósmica é uma construção permanente é um mundo inacabado. No fluxo de seres que compõem esse universo agindo e deixando-se agir nele pode ser transformado e alterado, conforme as ações e movimentos desses seres no mundo. O conhecimento é apreendido nas ações vivenciadas no cotidiano dinâmico da coletividade do grupo e nos conhecimentos tradicionais que são revigorados nas atividades de cunho ritual.

Desenho 28

Conhecimento que se dá também na compleição da alma projetada em imagens concretas expressas na superfície humana, como as pinturas, os adornos, os cantos, os ícones e signos registrados na materialidade dos elementos. De acordo com Lima (1999) a cultura, a linguagem e a vida social, estão relacionadas aos seres que habitam o cosmos, muitos destes seres possuem alma e outros são a própria alma.

Os que são dotados de alma possuem consciência de si mesmos e do outro. Pensam e são sujeitos. O estatuto do sujeito no cosmos está relacionado a sua condição humana, os que possuem alma e como esta se manifesta nos corpos. A alma surge como uma terceira realidade na apreensão da ciência e da potência do mundo.

A noção de alma representa somente o ponto de apoio para uma teoria específica da relação entre pontos de vista que são a um só tempo equivalentes e determinados localmente e assimétricos, como o caso dos *Tikmũ'un* e dos *ãynhuk*.

Essa capacidade de ver o mundo diferente, segundo Lagrou (2002) ocorre em pessoas que possuem um mesmo corpo e compartilham pensamentos e modos de vida. O conhecimento é constituição do mundo e da pessoa. Há uma fusão que gera uma outra pessoa e um outro mundo desse casamento. A alma como intermediário da mente e do corpo possui um princípio unificador de estar no mundo e experimentar o mundo, personificando-se nele.

Essa partilha de pensamentos e forma de perceber o cosmos é que define

uma pessoa Maxakali. A identidade do grupo expressa no exercício de suas ações é regulada por decisões nas relações sociocósmicas, na medida em que há diferentes formas de ver o mundo.

Diferença que não significa desigualdade, mas uma diversidade de possibilidades de existir no mundo atuando e criando continuamente. Movimento que pressupõe uma resposta às motivações do mundo e das coisas que o integram e que resulta na re-ligação dos seres da unidade sociocósmica.

CAPÍTULO III

DESENHANDO O SOM E CANTANDO AS CORES

DESENHANDO O SOM E CANTANDO AS CORES

*Y se estaba pensando en su corazón cómo hacer
cuando la vieron a la guacamaya y entonces la
agarraron y le empezaron a poner encima todos los
colores y le alargaron las plumas para que cupieran
todos. Y así fue como la guacamaya se agarró color
y ahí lo anda paseando, por si a los hombres y
mujeres se les olvida que muchos son los colores y
los pensamientos, y que el mundo será alegre si
todos los colores y todos los pensamientos tienen
su lugar.*

*Subcomandante Marcos, A História das
cores*

Ao debruçar-me sobre a arte Maxakali, especificamente a iconografia, algumas reflexões foram importantes para a execução da pesquisa e elaboração do trabalho aqui apresentado.

Uma das preocupações que me guiaram até o presente momento foi de mostrar que a arte não precisa de uma validação dos preceitos estéticos filosóficos calcados no racionalismo moderno. A pesquisa bibliográfica sobre o assunto foi bastante ampla, o que proporcionou cogitar a respeito de uma divisão bem clara e concisa sobre a arte dos nativos. Divisão que coloca de um lado uma perspectiva fundada nas categorias do entendimento pautadas na razão cartesiana e de outro a perspectiva de categorias nativas pautadas nos saberes tradicionais.

Vale lembrar que boa parte dos trabalhos consultados é composta de autores europeus cuja formação ainda refletem o contexto histórico de dominação e hegemonização de um padrão estético baseado na razão objetiva, em que a arte ocupa um lugar específico na organização da ciência e dos conhecimentos de ordem mais subjetiva.

A arte dos povos não-ocidentais ganhou a atenção no universo europeu com as grandes navegações ao proporcionar a descoberta de novas realidades. A princípio, o interesse estava voltado para a beleza plástica da cultura material e

das representações gráficas desses povos. O interesse era meramente de coleta desses artefatos para integrarem coleções particulares e coleções de Museus da Europa. Na verdade, consistia em uma admiração estética, sem qualquer preocupação com as formas de produção e o conteúdo do produto. As

Desenho 30

modalidades de categorização eram ilustrativas, carecendo de explicitação e contextualização.

Já no final do século XIX, em uma perspectiva materialista, Morgan (*apud* Berta Ribeiro, 1994) classificou como “arte da vida” as técnicas que implicavam no desenvolvimento de implementos para o manejo de recursos naturais como a argila na produção de vasilhames cerâmicos, a madeira na produção de instrumentos de caça e pesca, a palha e a tala para o trançado e a fiação de fibras vegetais. Essa

classificação priorizava os aspectos da subsistência, fundamentais na economia da sociedade, em detrimento dos objetos rituais que eram considerados supérfluos e de pouca importância.

Frente ao aglomerado de objetos e expressões criativas dos nativos a estética ocidental passou a dividir hierarquicamente os tipos de arte em maiores e menores. As artes maiores, concebidas como Belas Artes, constituíam o padrão de referência, a partir da qual outras formas de artes visuais passaram a ser julgadas. Nesta ocasião são atribuídos os valores sociais e os juízos estéticos pautadas em uma referência etnocêntrica¹.

Otten (1971) assevera que no ocidente ocorreu uma fragmentação do sistema de valores, desintegração da unidade simbólica e coerência na arte. Por

¹ A experiência estética prescinde de procedimentos opostos e formas diferentes de apreender a realidade e dotá-la de sentido. O pensamento científico, em especial a estética filosófica, encontra certa dificuldade de articular a intuição como via plausível de conhecimento.

isso a categoria do pensamento simbólico se situa na periferia do pensamento racional, o mesmo ocorrendo com a arte.

Embora alguns autores tenham tentado oferecer um panorama do ponto de vista do nativo sobre a sua estética acabaram resvalando nos cânones estabelecidas pela estética filosófica ocidental². Entre estes podemos citar Stern (1965) que entende que a criação artística é uma formulação plástica de sentimentos, de uma manifestação física ou de uma necessidade latente dos indivíduos.

Do mesmo modo, Carpenter (1971) ao estudar a arte esquimó entende a arte como um ato de percepção e expressão do significado da vida, comparando-a a um ritual de descoberta revelado pelo homem nessa relação entre as esferas do natural e cultural.

Estas concepções surgem em contextos históricos muito específicos, como atesta Mendez (1995:33) ao assegurar que *a produção de um pensamento sobre a arte e a estética é devedora de sua história*. Uma História chancelada pela postulação de categorias, conceitos, teorias e classificação da arte e da ação criativa dos homens.

Postulados que foram alvo de debates e discussões que resultaram nos conteúdos que definem a alguns membros de uma sociedade hegemônica atribuir aos produtos da ação humana o que é arte, estética, obra de arte ou experiência estética, bem como o que não é, tratado muitas vezes como artesanato, expressão de um folclore, situado em posição inferior ou detentor de um exotismo que merecia ser armazenado nas reservas técnicas de museus e ocasionalmente expostos para o público numa clara intenção de mostrar a capacidade intelectual dos nativos³.

A perspectiva de cunho antropológico para avaliar a arte e a estética foi inaugurada com a obra de Boas (1950) que baseado na obra de Kant faz uma

2 A estética filosófica nasce no século XVIII, cuja maior preocupação era a relação estética com uma relação cognitiva. Schaefer, (1996) e Pareyson (1997).

3 A intenção desses postulados era, por meio da arte, consolidar argumentos de dominação econômica, social e política, principalmente na segunda metade do século dezenove e princípios do século vinte em que a Europa lançou seus tentáculos sobre nações tradicionais sob o claro pretexto dos imperialismos colonialistas, seja no continente americano, africano ou asiático.

distinção entre a estética, compreendida como as formas e os efeitos na percepção humana, e o artístico, criações de atividades próprias de uma sociedade observada em seu contexto natural.

Não obstante essa distinção, entre as percepções estética e artística, ou melhor, entre a apreciação em contraponto com a atividade criativa resulta em uma interpretação reducionista, mesmo considerando a arte como parte integrante da estrutura de ações sociais, em relação dinâmica com outros sistemas da sociedade, enfim como representativo de múltiplas formas de expressão, em que as emoções estão expressas na forma e na associação existente entre elas e as idéias.

Numa perspectiva similar à boasiana, Maquet (1986) considera como necessária a diferenciação entre a arte e a estética. Para o autor, os objetos de arte e os estéticos são duas classes de objetos ligados entre si. Em um mundo ideal, os objetos de arte seriam uma subclasse dos objetos estéticos. São duas classes que se recobrem parcialmente.

Por outro lado, os povos sujeitos e autores da arte sobre a qual o ocidente estabeleceu os critérios e categorias sobre o seu universo se irrompem apresentando os seus critérios e categorias, ampliando a discussão da univocidade de concepção da arte⁴. No seio de cada uma dessas sociedades, a arte é vista dentro de um mesmo contexto de outras expressões e ações dos indivíduos humanos⁵.

Desenho 31

4 Gow (1998); Mendez (1995) e Price (2000)

5 Para Hart (apud Mendez, 1995), cada forma de arte possui sua própria estética interna, não havendo, pois uma estética universal aplicável a todas as formas de arte. Veja também Barcelos Neto (2002).

Considerando esse aspecto, Mendez (1995) trabalha com a perspectiva de que a arte nativa é uma forma de expressão, de um indivíduo ou grupo de indivíduos no contexto de sua sociedade, da satisfação alcançada na relação com a materialidade. Essa satisfação pode ser traduzida como uma manifestação de sua percepção e seus ideais no processo criativo. Logo, é todo trabalho, produção, elaboração, feitura e substância. É a simbolização da essência da vida do homem em sociedade.

Simbolização percebida por Merrian (1971) ao definir a arte como expressão da emoção e do significado das ações humanas, além de refletir certos comportamentos sociais, de instituições políticas e de organização social.

Os símbolos, como preconiza Cassirer (1994:48) *são formas vitais de atividade do pensamento*, ou seja, é a maneira pela qual o homem interage no mundo real em que vive. Nessa interação, o homem acaba por recriar a realidade, dando novos significados para o entendimento do cosmos e apresentando novos produtos simbólicos.

Como atesta Bachelard (1989) a faculdade de simbolizar está articulada com a imaginação e com a criatividade humana.

Imaginação que segundo Vigotsky (1988) é base de toda atividade criadora. Tudo aquilo que está no entorno e que tem sido criado pela mão humana, todo o mundo da cultura, é produto da imaginação. Nesta perspectiva fenomenológica a própria concepção de ser e estar no mundo numa relação com outros seres já constitui uma simbólica.

Nesse contexto, a arte se desconceitualiza e passa a ser compreendida como um fenômeno, na medida em que revela uma função universal, essencial ao gênero humano. A sua avaliação e julgamento perpassam ao sentimento que a anima e ao conhecimento inerente na sua relação com o mundo.

Desenho 32

RODRIGO MACHADO

De acordo com Mauss (1968) os fenômenos estéticos compõem a maior parte das atividades humanas em seu aspecto social e individual. A coletividade reconhece a beleza no momento da apreciação de algo que foi criado e elaborado por um indivíduo ou grupos de indivíduos. Assim, todos os fenômenos estéticos são fenômenos sociais.

Fenômenos que atribuem beleza e satisfação estética nas coisas do mundo, nas ações dos seres, nas criações e nos próprios seres que constituem o universo, que tem seu movimento gerado na concepção de espaço e tempo.

Espaço e tempo que irão determinar a atividade, a criação, a concepção de indivíduo e sociedade a partir de uma visão holística, conforme afirma Maffesoli (2002). A estética é um meio de reconhecer-se, não se resume numa questão de gosto ou conteúdo, mais voltado para o objeto estético, e sim para as formas de existência e o modo pelo qual essas são expressas no âmbito da coletividade.

Portanto, a arte humana se confunde com o próprio ser da arte. O que é elaborado pela potencialidade criativa e inventiva dos indivíduos e de sua coletividade refletem em boa medida a concepção de mundo e o modo como o ser se integra nesse mundo.

A arte é compreendida aqui como a expressão de satisfação de uma necessidade material associada com a necessidade de descerramento das visões e dos desejos da pessoa. É uma revelação de atividade criativa que preenche e cultiva a vida cotidiana dos seres, como diz Rubin de la Borbolla (1974). É uma ação vital. Vitalidade compreendida como estética.

Os processos que engendram a criatividade devem ser levados em consideração, pois dizem respeito aos estímulos que orientam a sensibilidade. Criatividade que perpassa a inspiração e a intencionalidade de agir e reagir às provocações suscitadas na alma do artista em sua relação com o mundo e os seres que o habitam.

Observando os Maxakali pude perceber que as crianças e os adultos fazem o desenho como um divertimento e experimentam, por meio dessa linguagem, seu modo de ver e viver o mundo, conforme as explicações dadas após a realização desse fazer.

Luquet (1969) em sua pesquisa observou que o desenho é um exercício sem fim. O que é desenhado integra a sua experiência e sua percepção. Já a interpretação dos desenhos tem início quando a pessoa começa a executá-lo.

A iconografia na acepção de Panofsky (1991) engloba duas concepções: a de significação primária e a de significação secundária ou convencional. A primeira é uma descrição dos objetos ou acontecimentos que podem estar expressos na obra como temática ou assunto pertencentes à coletividade. Já a segunda é uma interpretação ou explicação por parte do autor que criou a obra, é a singularidade de sua relação no mundo e com o mundo.

Na estética dos Maxakali, não há nenhum ensino formal, apenas imitação dos gestos apreendidos por meio da observação. Os padrões das imagens grafadas revelam um alto contraste e uma repetição regular, o que implica em uma certa complexidade interna.

A arte gráfica é compreendida como uma narrativa do mundo mítico e dos rituais prescritos no cotidiano do grupo numa significação contínua das atividades e numa busca incessante pelo prazer e emoção estéticos. É uma das fissuras entre os dois mundos que possibilita a transcendência.

Para Darcy Ribeiro (1983:49) a expressão estética dos povos indígenas indica certo grau de *satisfação dessa indefinível vontade de beleza que comove e alenta aos homens como uma necessidade e um gozo profundamente arraigados.*

Desenho 33

A comunidade como um todo age no sentido de apreciador e crítico, na busca da perfeição e/ou fidelidade aos padrões tradicionais estabelecidos (Ribeiro, 1983: 50). Todos participam da alegria e da apreciação estética.

Complementando, Berta Ribeiro (1986), indica que a arte dos nativos indígenas possui um motivo mítico que informa sobre a condição étnica, etária, sexual e sobre o papel que o indivíduo desempenha no ritual. Em outras palavras, a arte expressa enredos míticos, apresentados também nos rituais onde se percebe as posições de cada indivíduo no aspecto da organização social numa continua reprodução da sociedade e da cultura.

3.1 – Socialidade e personalidade na criação estética

A criação é um profuso desdobramento, uma reestruturação, portanto, uma intensificação da vida. O ato de criar para compreender o mundo é vital para a existência humana. Todo ato é uma intenção, o que pressupõe uma mobilização interior, uma imaginação do que vai ser realizado. Criar é um processo existencial, interiorizado, uma ativação da alma.

Os processos criativos são considerados nos níveis pessoal e social da existência. O potencial sensível e consciente das pessoas emerge no interior de uma coletividade. Nesse âmbito, o homem desenvolve a sua personalidade⁶, seu corpo, seus sonhos, suas aspirações e suas realizações. A personalidade subjetiva de cada um está interligada a socialidade⁷.

A criação estética Maxakali é regida pelas ações e reações do ser no mundo mediadas pela percepção sensorial do corpo próprio sobre a qual se dá o conhecimento. O ato em si é uma busca pelo prazer sensorial e pela alegria o que implica o entusiasmo e a catarse.

As noções de personalidade e socialidade são importantes para a compreensão da estética, na medida em que o substrato do reconhecimento reside na experiência do outro, ou seja, a pessoa está entrelaçada a um grupo por meio das relações de reciprocidade. Relações que permitem o entrecruzamento de ações, eventos e afetos que formam uma totalidade. É uma lógica de fusão da dimensão do sensível e do afetivo das relações sociais.

Em uma perspectiva afim, Vygotsky (1998) ao tratar da arte e imaginação, estabelece que a criatividade das pessoas é constantemente re-elaborada e entremeada pela vivência na coletividade e dinamizada com seu repertório de imagens individuais, erigindo novas realidades em conformidade com suas preferências e necessidades referendadas pelo grupo.

6 A noção de pessoa é fundamental para a compreensão de personalidade, que se dá no movimento entre o EU e o OUTRO. É na relação com o Outro que o Eu existe. A personalidade subtende possuir um corpo próprio cuja consciência de si mesmo é desperta na relação com o outro, inerente à relação de intersubjetividade. Mounier (1963); Mauss (1968); Ricouer (1992 e 1996); Merleau-Ponty (1999) e Maffesoli (2002 e 2003).

7 Cf. Maffesoli (2002 e 2003) que define o termo socialidade como o compartilhar o mesmo universo regido por meio das relações de reciprocidade e de afetividade, logo relações intersubjetivas geradas nas variáveis de interação no mundo e com os demais seres que o habitam.

A personalidade é referendada pela socialidade numa interação da materialidade e da subjetividade inscritas no universo. Nesse fluxo intermediário entre as partes desponta a beleza por meio de estímulos à sensibilidade. Em outras palavras, a pessoa na dinâmica da vida social apresenta aos seus pares o que apreendeu, criou e recriou do mundo vivente. Toda produção é uma criação individual.

Nessa apresentação, que pode ser expressa de diferentes modos, como objetos, gestos, canções e grafismos manifestam-se as relações afetivas, as habilidades técnicas de elaboração, a experiência de vida e a capacidade criadora, que pode ser imaginativa e perceptiva⁸.

Desenho 34

As imagens reveladas nos desenhos são bem ilustrativas dessa manifestação em que é possível compreender as nuances da imaginação perceptiva em conjunção com a percepção imaginativa presentes em suas narrativas míticas.

No processo de elaboração do desenho dos Maxakali, imagens são formadas e idéias construídas a respeito dessas, resultando em um conteúdo determinado. A expressão desse conteúdo revela o seu conhecimento perceptivo e imaginativo. A imagem é portadora de sentidos. É o ponto de partida na produção de uma poética visual própria. A escrita, *kax'âmix*⁹ e o desenho, *koxux*¹⁰ são parte de uma projeção corporal. Pois **escrever é desenhar o som** e o **desenho é a materialização da alma**. A palavra imbuída de sentido torna-se canto e a concretude desse canto é a alma. Portanto, o desenho é o canto corporificado nas

8 Lagrou (2002).

9 Kax – palavra, canto, âmix – desenho. Desenho da palavra ou do canto.

10 Koxux – alma, imagem.

imagens registradas em uma superfície. É o cerne do ser, núcleo, semente, exteriorizado na superfície que o envolve, pele, casca.

Corporal porque o mundo é apreendido na relação consigo próprio, com os outros e com a materialidade que integra a totalidade. O olho, janela da alma, guia as mãos, princípio da sabedoria, primeiro cérebro do *sapiens*¹¹. Com os sentidos os seres conhecem o mundo e sua capacidade criadora se dá por meio dessas sensações¹². Sensações que alimentam o corpo e a alma.

A sensação é estética, pois ela encerra um equilíbrio e um ritmo, tanto na gestualidade quanto na apresentação das imagens. Nesse momento há uma interação com o mundo, de interiorização e apropriação, favorecendo a realização e a possibilidade de construção do fazer artístico. A noção de sensação empregada é a maneira pela qual as pessoas são afetadas e a experiência de um estado do próprio ser dessas pessoas¹³.

Foto 22

O fenômeno estético é definido pela presença da noção de belo, do prazer sensorial, da alegria, do entusiasmo e da transformação. A maior parte das atividades humanas sociais e individuais é uma experiência estética. Logo, a experiência estética, conforme Ferreira Santos (1999) é um processo de conceituação, internalização e exteriorização em que as imagens são vivenciadas e transformadas no seio de seu universo percebido e construído.

11 Leroi-Gourhan (1984).

12 Ferreira Santos (1997).

13 Merleau-Ponty (1999).

Sensações que remetem à infância, uma vez que a aprendizagem de uma criança perpassa o reconhecimento do olfato, tato, audição, gosto e contato com o entorno e com a materialidade deste, precedidas da capacidade de ver, reconhecer e compreender imaginativa e visualmente forças ambientais e emocionais. Essa primeira experiência da infância vai determinar toda a experiência posterior do ser ao longo de sua vida.

No caso dos Maxakali é possível afirmar que, a pessoa, ao elaborar o seu desenho, apresenta tudo aquilo que conhece e percebe do mundo, como ocorre com as formas gráficas inscritas no corpo.

O desenho é uma expressão de criatividade e a sua produção revela o ato complexo de sua capacidade de imaginação perceptiva e percepção imaginativa, ou seja, imagens percebidas visualmente e imagens percebidas subjetivamente, pelo olho mental/criativo.

A coletividade do grupo atua como apreciador e crítico, apontando as inovações e/ou a fidelidade da obra aos padrões tradicionais prescritos. Essa

Desenho 35

ação tem como princípio harmonizar a criatividade, valorizando e reiterando as criações e os criadores, pois todos partilham da alegria e do gozo da apreciação estética.

A arte coletiva é genuína, pois constitui em um renovar contínuo do *ethos* tribal, numa fruição de imagens do belo e da ancestralidade, além da personalidade do próprio autor. O criador indígena faz tudo o que os outros pertencentes à comunidade fazem, mas sempre com a notoriedade e singularidade que o diferencia dos demais.

A singularidade dessa representação individual está no movimento do particular que adquire valor de totalidade, concretizando o coletivo. O desenho nesse caso surge como mais uma manifestação de sua criatividade artística, em

que a representação expressa tanto a imaginação perceptiva quanto a percepção imaginativa.

A estética é a expressão da natureza de sua perfeição sensorial. É a experiência da beleza e possivelmente da beleza artística. O belo é reconhecido pela coletividade do grupo. Assim, podemos afirmar que todos os fenômenos estéticos são fenômenos sociais, uma vez que são aceitos e reconhecidos pela totalidade. Logo, a criação é a imaginação em seu sentido mais dinâmico. No caso dos Maxakali, o processo do fazer artístico, tem muito mais relevância que o produto final, o objeto, corpo de uma essência.

Tudo o que existe na cosmologia Maxakali foi percebido e apreendido nessa experiência sensorial perceptiva. De certo modo, o reconhecimento dessa existência está no cerne da própria experiência individual e coletiva. A filosofia fenomenológica de Merleau-Ponty elucida bem esse aspecto: *Não é apenas o gesto que é contingente em relação à organização corporal, é a própria maneira de acolher a situação e de vivê-la* (1999: 256).

Esse acolhimento e vivência estão expressos na manifestação estética. No caso específico do desenho, a estética rege as relações de intenção e interpretação e significação dessa linguagem. A pessoa desenha, realiza e depois nomeia, interpreta e daí ela elabora uma reflexão

do mundo exterior, significa. O que a pessoa cria é genuíno, pois o desenho não é uma representação das coisas, mas **uma experiência das coisas**, ela não re-apresenta o real e sim expressa o que percebe.

A imaginação é o fundamento para a criação artística dos Maxakali. Imaginação, conforme a fenomenologia bachelardiana (1989a:18) é *a faculdade de formar imagens que ultrapassa a realidade, que cantem a realidade*. Isso

ocorre na relação entre as ações dos seres e da matéria, ação e reação de forças e energias existente tanto na apropriação dos recursos naturais ou na modificação desses para atender as necessidades do corpo e da alma da pessoa humana.

Segundo Bachelard (1989a) a diferença entre a imaginação formal e a imaginação material está na *autonomia da imaginação* criadora em relação a percepção visual. O movimento é que possibilita o estatuto do ser calcado em ambivalores, ou seja, valores opostos que se fundem.

Aparentemente, os desenhos são produções gráficas de um mesmo motivo. O que vai determinar o enriquecimento de cada desenho são as elaborações de seus padrões gráficos correspondentes ao sentido de existência de cada autor e suas relações no mundo. Nesse caso a criatividade da pessoa flui e a imaginação transpõe o objeto real.

Desenho 37

É o processo de *aesthesis* do ato criador, onde a subjetividade é demonstrada em sua aparência. É vivenciar o seu próprio mundo, transmitido oralmente nas narrativas e cânticos que totalizam a sua cosmologia. Os aspectos sensíveis da coisa e do corpo próprio compõem um texto que implica em expressões do visível e do inteligível.

Desenho 38

O prazer estético resulta da interação entre uma combinação de *catarsis* unida à clarificação intelectual ativa que suscita, concretizada na receptividade sensitiva lúcida unida à vivência existencial de encontrar-se no ponto de vista adequado para a captação do sentido universal de

cada objeto e de cada conjunto em que os objetos e as relações se fundem harmonicamente em uma plenitude provisória.

A percepção estética Maxakali perpassa a vida afetiva e perceptiva de cada pessoa e da coletividade, extrapolando em muito o nível da consciência objetiva. As necessidades que motivam a aparição do fenômeno estético implicam na socialização do subjetivo, na expressão do indizível, na materialidade controlável, nos estímulos ou objetos do desejo, na criação e intercâmbio incessante de sentidos e significado.

Foto 23

A criatividade é uma atividade capaz de reunir elementos novos e tradicionais com a intenção de apresentar e transmitir socialmente conteúdos que proclamam ou descobrem dimensões de uma realidade até então desconhecida ou relações que podem servir para construir novos instrumentos ou procedimentos para satisfação de necessidades.

3.2 – O tempo e o espaço

A concepção do mundo Maxakali motiva as ações do grupo nas suas relações sociocósmicas. Esse movimento é percebido na realização do calendário meteorológico, econômico, social e ritual. Tais fatores são preponderantes na regência da mobilidade Maxakali na disposição e distribuição espacial e nas relações de reciprocidade.

A liderança espiritual, baseada no parentesco, é atribuída àquele que conseguir reunir o maior número de descendentes e parentes consangüíneos e afins, estabelecendo alianças e realizando o *Yãmĩyxop*¹⁴, o ciclo ritual.

Os condutores dos rituais, *mõnãyxop*¹⁵, são os mesmos indivíduos dos grupos familiares. Todas os cerimoniais rituais, *Yãmĩyxop*, são realizados coletivamente, não havendo portanto a figura do Pajé. Os Maxakali condenam a prática de feitiçaria, por ser feita individualmente. A autoridade investida no líder é a de maestro das atividades rituais. Sua função é a manutenção constante do equilíbrio entre o mundo visível, *Tikmũ'ũn*, e invisível, *Yãmĩy*. O rito funciona como aglutinador, onde cada pessoa desempenha sua função socialmente definida no âmbito do cerimonial.

Desenho 39

Os ritos são realizados com a finalidade de cultivar benefícios e evitar possíveis danos que os seres estranhos ao mundo dos “seres humanos”, podem vir a causar. Durante sua execução são estimuladas as brincadeiras, visando o

¹⁴ A designação *Yãmĩyxop*, grupo de almas dos mortos, trata do panteão de espíritos para os Maxakali, em que *Xop* significa grupo e grupo de espíritos. Os *Yãmĩy* estão divididos em quatorze grupos que por sua vez estão subdivididos em duzentos subgrupos, vários *Yãmĩy* irmãos. Cada *Yãmĩyxop* recebe um nome, bem como cada subgrupo de *Yãmĩy*. Cf. Nascimento (1984), Alvares (1992) e Monteiro Oliveira (1999).

¹⁵ A figura do *mõnã* é sempre representada por uma pessoa mais velha, que encarna o ancestral antigo e exerce as habilidades de maestro do *Yãmĩyxop*. Instituídos de poder no campo cerimonial e no campo político são mediadores dos interesses e conflitos dentro do grupo, comprovando a inexistência de chefia. Cf. Alvares (1992).

entretenimento. O calendário ritual é bastante flexível, uma vez que depende da disposição e decisão dos mais velhos, os *mõñây*.

As lideranças dos rituais são pertencentes ao grupo ancestral por deterem os conhecimentos tradicionais. Essa decisão e disposição estão sujeitas à disponibilidade de bens que deverão ser oferecidos nos rituais, evidenciando a subordinação econômica do grupo.

A mobilidade do grupo e seu comportamento territorial ocorrem a partir das oposições céu e terra, onde o céu se configura no lugar de morada dos espíritos e a terra é o sítio dos *Tikmũ'ũn*. A relação entre essas duas esferas é de trânsito, onde os espíritos

Foto 24

descem à terra para a realização do *Yãmĩyxop*, permitindo a renovação da vida dos homens, que após a morte se transformam em espírito.

O movimento dos espíritos é sempre vertical e o movimento dos homens é horizontal, no sentido de percorrer o meio ambiente em que vivem e atuam. Segundo Álvares (1992) a animação do *Yãmĩyxop* possui atributos de promoção das relações sociais, sendo que a via de comunicação entre os dois mundos se realiza por meio dos cantos, unindo os espíritos, *Yãmĩy*, aos seres humanos, *Tihik*¹⁶.

O calendário do *Yãmĩyxop*¹⁷ regula a realização dos rituais, que necessitam de um ambiente de completa harmonia e de grande felicidade para os humanos, viabilizando a recepção dos espíritos na terra. A suspensão imediata dos ciclos do *Yãmĩyxop* ocorrem quando distúrbios, como doenças, conflitos externos – de

¹⁶ Corruptela de *Tikmũ'ũn*. O emprego do termo foi difundido por diferentes interlocutores nas relações estabelecidas com a sociedade Maxakali cuja conotação servia para identificar o índio, seja qual for a sua etnia, o que é um equívoco.

¹⁷ O ciclo ritual do *Yãmĩyxop*, que significa a chegada da alma dos mortos e partida dos inimigos, começa em agosto e setembro e encerra em julho/agosto. Álvares (1992) e Monteiro Oliveira (1999).

ordem política, o que requer uma articulação do grupo para resolver essas questões, e conflitos internos - que provocam a dispersão da comunidade, alteram o ritmo social e cosmológico da comunidade.

Na perspectiva Maxakali, o *habitat* dos grupos de seres¹⁸ fica entre o céu e a terra, seja na superfície terrestre ou subterrânea, seja na superfície aquática ou subaquática e celeste totalizando a estrutura do cosmos. Esses distintos locais são habitados pelos diversos seres espirituais, *Yãmĩy*. As relações instituídas com esses vários seres são possibilitadas com a consumação do ritual, na medida em que vai implicar na inserção, confluência e presença do sobrenatural.

A dinâmica desses seres condiciona um trânsito contínuo nos espaços e moradas de outros grupos de seres. No momento em que os viventes são chamados para percorrer a terra estes vão ocupar diversos lugares, como o

Foto 25

coração de indivíduos vivos, as árvores, os picos de pedra, as florestas, os troncos ocos de árvores e com maior frequência o *kuxex* - casa de religião das aldeias e as áreas de danças *hãpxep* onde são erguidos os *Yãmĩy kup* - postes sagrados por onde descem.

Na execução dos rituais, os postes sagrados são colocados em frente ao *Kuxex* para que os *Yãmĩy* e os *Tikmũ'ũn*, “seres humanos” atuem como abertura, passagem, via de comunicação. Durante essa experiência são realizadas ações de troca recíproca, distribuição e partilha dos alimentos e intensificação de solidariedade

interna, proporcionando a reprodução da sociedade e reafirmação de sua identidade na relação de alteridade.

¹⁸ Estes grupos estão relacionados a elementos da natureza como o sol, a lua, a estrela e espécies vegetais e animais. Além destes constituem-se também das almas dos mortos e por heróis e inimigos míticos, bem como por parte do corpo destes.

A herança ritual também é convencionada pelo parentesco. Um homem pode pertencer a vários grupos cerimoniais, e essa condição lhe é dada pelos parentes masculinos, como pai, tios e avós. Além disso, o sistema de parentesco interfere nas relações políticas. Os líderes, chefes de família, formam um conselho que na verdade expressam opiniões de consenso geral. Nesse conselho são discutidos e pensados os atributos e a competência. As habilidades individuais variam do carisma pessoal e das influências que a pessoa possui. O líder não expressa ou exerce qualquer tipo de autoridade sobre os demais membros do grupo, mesmo porque não terá nenhum respaldo ou repercussão.

Os Maxakali concebem a temporalidade em dois tipos: o agora - *honhã nãg* e o tempo distante - *homã*; sendo que, o tempo distante pode ser tanto no passado quanto no futuro. Para eles tal diferença não é importante. O importante é o que está no centro: o presente. O agora está no centro, ou seja, o que não é agora está em volta, distante do centro. Portanto o tempo é concebido não de forma linear, mas sim circular.

O cotidiano Maxakali é norteador pelo tempo do centro: dia ou noite; pela disposição espacial: dispersão e concentração; pelas práticas econômicas: roça e aldeia e pelas ações sociais: vida produtiva e vida ritual. Em sua concepção, a noite marca o tempo e o outro, almas, inimigos e animais que são partes de seu cosmos. O tempo é onipresente, tem efeito contínuo sobre o atual.

A composição do pensamento Maxakali estabelece que os homens matizados no corpo e o mundo social são circunstanciais e transitórios e o que perpetua são sempre os outros e as almas.

Desenho 40

O que une as pessoas em um grupo, bem como as transforma é o *Yãmĩy*, dentro de um espaço humano determinado, a aldeia. O nome da aldeia do grupo local é *Mĩptut te Kuxex penãhã* - as casas estão olhando para a 'casa dos cantos'¹⁹. A vida ritual orienta a disposição espacial da aldeia,

Desenho 41

fixando os limites: central – ritual; periférico - doméstico, onde são realizadas as atividades da aldeia. O simbolismo do centro²⁰, onde são afixados os postes rituais, *Yãmĩy kup*, funda o eixo sobre o qual é possível o trânsito entre as dimensões cósmicas.

Desenho 42

O cosmos é um grande globo, assim como o tempo é um grande círculo. A simbologia do redondo contemplada na reunião da terra, *hãmhãm*, com o céu, *pecox*, cujo ponto de encontro é o local onde nasce o sol, *mayõn xu pep*, e onde o sol morre, *mayõn mõnãhã*, ou seja, volta para o útero da terra. O movimento do sol marca o tempo do dia assim como a lua marca o tempo da noite.

Movimento que para os ocidentais foi objetificado focado no funcionamento do relógio, *mãyõn ãktux ax*, aparelho que marca o movimento do sol. Tempo que inicia com o alvorecer, *hãm tap koah* e se encerra com o crepúsculo, *hãm kox tap*. Na maior parte do dia o sol caminha torto, *mãyõn hei*, firmando no eixo central, *mãyõn te yãy kote yũm*, o sol está sentado no meio²¹. Meio dia.

¹⁹ Essa expressão indica o modo como o grupo se organiza no espaço e na sociedade. A morfologia das aldeias é semicircular, em formato de ferradura sendo encerrada pelo Kuxex. Essa estrutura estabelece os espaços de atuação dos indivíduos, sendo o pátio central voltado para o ritual e o pátio externo para as atividades domésticas.

²⁰ Eliade, 1991.

²¹ Movimento observado pela sombra, que na cultura Maxakali vem a ser a própria alma, *Koxux*.

O tempo é a própria existência dos Maxakali, pois, reflete o ritmo desses seres e sua ação nos diferentes espaços em que atuam.

Foto 26

3.3 – O ser na arte e a arte de ser

A elaboração do universo cosmológico dos Maxakali se dá a partir da percepção apreendida com os sentidos, ou seja, com o próprio corpo. É com o corpo que o grupo realiza a exploração do mundo por meio da experiência perceptiva.

Como extensão do corpo, os objetos materiais expressam as manifestações estéticas do grupo. Embora os objetos, como os vasilhames cerâmicos, arcos, flechas, lanças, postes rituais sejam concretos e possuem um padrão de produção, cada um carrega uma intencionalidade de quem o produziu, ou seja, cada obra é a própria extensão corporal do autor. Daí que as relações não são objetificadas.

Foto 27

Cada gesto, na manipulação da matéria a ser trabalhada com a intenção projetada pelo autor, possui um significado e para cada técnica há uma simbologia.

Todas as atividades são realizadas dentro de uma relação sociocósmica, pois são cantadas. É o canto que vai dar o ritmo para as mãos do artista no contato com a materialidade. É o gesto acompanhando a palavra, símbolo da vida dos homens nas variáveis da transmissão do conhecimento.

Neste contexto, a beleza é o próprio conhecimento, uma condição da humanidade. Na pintura corporal, por exemplo, o que está contido é o interior da pessoa. A pele/superfície humana é o continente visível de um conteúdo em que demonstra a capacidade de ver o mundo²². Mundo composto por uma multiplicidade de pontos de vista que integram uma totalidade.

²² Gow (1998).

A pluralidade de conhecimentos está relacionada à multiplicidade de seres que habitam o cosmos e que oferece uma compreensão própria de sua realidade. Todas as teorias da realidade são atos de uma projeção imaginativa, ou seja, há uma pluralidade metafísica, na medida em que esta é especulativa.

A comunicação desses conhecimentos é realizada por meio de gestos, cantos e desenhos gráficos e tem a finalidade de transmitir as experiências do cotidiano, a essência do ritual, o lugar da pessoa no grupo e os eventos históricos da sociedade.

Foto 28

No cosmos Maxakali, a arte existe nos mitos e nos ritos, nos seres e na materialidade do mundo. A própria concepção cósmica é arte. O pensamento Maxakali possui uma capacidade de criar e fomentar a interação entre os seus pares, os outros e o mundo por meio dos símbolos ou códigos de significado que por sua própria natureza são sistemas abertos e criativos. Mediante o uso de símbolos, unidade básica do pensamento, a pessoa pode criar, corrigir, transformar e recriar produtos, sistemas e até universos de significados totalmente novos.

A própria construção do mundo é simbólica cujos sentidos e significados surgem do interior, do cerne da alma e é exteriorizado no fluxo das experiências e das relações com os outros e com as coisas do universo. Os símbolos são a força motriz do pensamento, formas vitais de atividade. Por meio dos símbolos é possível construir a realidade e o cosmos em uma imagem simbólica.

Cassirer (1994) restaura o pensamento kantiano e coloca a arte como uma linguagem simbólica e o próprio homem como animal simbólico. No mesmo sentido, Langer (1971a) diz que as artes são simbólicas, pois encerram os sentimentos, emoções e motivações, além de transmitir de forma peculiar uma significação.

Stern (1965) vai apontar que o ato criador e a criação são uma formulação plástica de um sentimento, de uma sensação física ou de uma necessidade latente. Tal formulação é simbólica, apoiada nas imagens. O simbolismo é o estrato mais profundo do desenho, as imagens constituem uma mensagem que quer ser compreendida.

A imagem materializa uma unidade em que os elementos múltiplos e diversos são contíguos e se interpenetram. A criação é fundamentalmente um estado da alma e não um método de pensamento. O criador não usa descrições

do mundo, ele participa do mundo por meio de sua criação. A intenção da arte como diz Tarkovsky (1990: 49) é a transcendência, *arar e cultivar a alma*.

A criação tem como uma de suas premissas a percepção e a capacidade de compreender. O homem é capaz de estabelecer

Desenho 43

relacionamentos entre os múltiplos eventos que ocorrem em seu redor e dentro dele. As formas de percepção se dão a partir de um ponto focal de referência, o indivíduo por meio de sua corporeidade. Para Duborgel (1976:09) a criação implica em inovação real, *expressão original, inalienável, irreduzível a qualquer jogo mecânico de forças*.

A partir do que é percebido, busca-se sempre interpretar os fenômenos atribuindo-os significados, o que implica na motivação humana de criar. As imagens referenciais são ordenações internalizadas.

Ordenações operadas no corpo e na alma, simbolizadas a partir de sua especificidade material. A matéria enquanto fenômeno está impregnado da essência do ser, portanto é simbólica, pois ao criar o ser se atualiza, se renova. É a configuração do homem na matéria.

O desenho Maxakali²³ é essa configuração dos seres em uma projeção das imagens, *koxux*. Desenhar, *koxux mĩy tappet*²⁴, é um ato de transposição entre o corpo e a alma, em que a alma se materializa e o corpo se espiritualiza. O canto, palavra, *kax* ganha um colorido, tons e texturas, *xumi'*²⁵, concomitante à alma,

que adquire contornos, traços e movimentos. No ato de desenhar os Maxakali estão buscando um vigor espiritual e uma essencialização corporal no movimento das mãos que conduzem a alma para a materialização no papel.

A iconografia Maxakali é, pois, um componente vital para as suas necessidades estéticas. A fruição do prazer estético é uma atividade comum a todos os indivíduos da comunidade. O comportamento sociocósmico do grupo está implícito em suas criações²⁶.

Os valores estéticos orientam o artista na seleção e padronização de elementos na composição de sua arte. A noção de atividade criativa proporciona condições para definir a arte em termos sociais. A preferência estética pode ser

²³ O desenho é uma manifestação privilegiada da criatividade artística.

²⁴ *Koxux* – imagem, *mĩy* – fazer, *tappet* – papel. Fazer imagem no papel.

²⁵ *Xumi'* – desenhar, colorir.

²⁶ Merrian (1971).

fundada sobre a associação de valores coletivos de toda sorte, regionais, culturais, globais²⁷.

A satisfação estética perpassa ao sentimento ligado à faculdade imaginativa, intuitiva e não ao objeto. A beleza não está focada no objeto, mas no sujeito que a aprecia e experimenta o prazer estético. Do mesmo modo o julgamento se dá a partir dos sentimentos e não do objeto. O objeto é objetivamente belo, mas é o sujeito que experimenta o prazer estético. Daí, o seu caráter subjetivo e não objetivo.

O termo belo, *Max*, tem o mesmo sentido de bom, e sua atribuição é referendada na coletividade que sente a mesma satisfação estética, uma universalidade subjetiva. A perspectiva da intersubjetividade no fenômeno estético é devedora da obra kantiana “A crítica do juízo”²⁸ que possui uma abordagem universalista.

Não obstante, conforme Rochlitz (1996) Kant não tomou em consideração as particularidades culturais que caracterizam o gosto. Conforme o autor, a obra de Kant trata a beleza como uma estrutura do objeto e o julgamento como tributário da lógica.

Em sua perspectiva, gosto não é sinônimo de idiossincrasia, na medida em que as práticas de avaliação e aprendizagens culturais permitem que atribuam predicados a certos objetos, fundadas nas qualidades *intersubjetivamente analisáveis e parâmetros críticos comunicáveis* (Rochlitz, 1996:657).

Desenho 45

O caráter intersubjetivo das relações estéticas se dá no nível da personalidade e da socialidade pautada nas tradições ancestrais, cuja criação e produção são reguladas por uma linguagem avaliativa conjunta. Em contrapartida,

²⁷ Rochlitz (1996).

²⁸ Kant (1995) e Rochlitz (1996).

a estética intersubjetiva propõe traduzir a intuição kantiana pela concepção de uma pluralidade de leituras pertinentes, em função dos elementos das obras de arte.

A experiência artística consiste em perceber as formas, cores, imagens, sons ou palavras e narrativas sobre uma estrutura e uma significação a construir. No caso da arte, as mesmas qualidades apreciadas pelo grupo remetem a uma razão de ser, à um pensamento que motiva as escolhas e as ações.

Segundo Ostrower (1984) a criatividade é um potencial inerente ao ser humano e a realização deste é uma de suas necessidades. A criação é beleza, logo estética. Estética que se encontra em todas as ações, objetos e sujeitos do cosmos, não restrito ao que consideramos arte. *O criar só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado em um viver humano* (Ostrower, 1984: 05). Criar e viver são parte de uma só coisa.

A arte é uma síntese do autor que a produziu, abrangendo sua subjetividade, as outras subjetividades com as quais se relaciona e o cosmos que os abarca. Nas palavras de Tarkovsky (1990: 39) é por meio da arte que o *homem conquista a realidade mediante uma experiência subjetiva*.

Foto 29

caráter subjetivo do julgamento estético exprime o índice de prazer da experiência.

Desse modo, a estética é tida como uma conduta humana intencional emergida da relação com o mundo e do conhecimento apreendido nesta. Conduta que consiste em um exercício da faculdade do gosto, conhecido como faculdade do juízo. O

CAPÍTULO IV

A RAZÃO AFETIVA CANTANDO NA ALMA DOS SERES

A RAZÃO AFETIVA CANTANDO NA ALMA DOS SERES

*A forma de percepção das coletividades humanas
se transforma ao mesmo tempo que seu modo de
existência.
Benjamin, Obras escolhidas.*

As ponderações sobre a concepção de mundo dos Maxakali têm como fio condutor a sua perspectiva de junção de contrários fundada na noção ontológica do ser. A pessoa Maxakali é uma união de corpo, *yã* e alma, *koxux* que se fundem nos espíritos cantores, *yãmĩy*. Todo o cosmos é percebido nessa reunião de opostos, como o céu e a terra, o dia e a noite, o doméstico e o ritual, o visível e o inteligível, cujo ponto de encontro situa-se em um campo de intersecção formando uma terceira dimensão.

Dimensão aberta a outras experiências e existências como a presença da escola e dos programas de educação escolar indígena. A escola, *tappet pet*¹, emergiu como um elemento do mundo dos *ãynhuk*, com prerrogativas de alcance de benefícios para a coletividade do grupo. Ao longo dos tempos, desde a primeira experiência com o grupo, a instituição sofreu várias mudanças tanto em seu funcionamento quanto no valor que representava para a comunidade.

Foto 30

Efetivamente, a escola se impôs com o programa de educação indígena escolar, na década de 90 do século XX. Tal programa foi resultado de intensas

¹ Tappet – papel, pet – casa. Casa de papel.

lutas dos povos ameríndios que se organizaram para a defesa de seus direitos e interesses². O Estado passou a ser responsável, também, pelos meios e condições de transmissão do conhecimento, sob o pretexto de oferecer condições e instrumentos que proporcionem às nações indígenas atributos fundamentais para a sua sobrevivência.

Embora a escola e a educação escolar diferenciada tenham sido uma reivindicação dos próprios indígenas algumas questões não podem deixar de ser ressaltadas. A primeira delas é que o Estado constitui um mecanismo de controle sobre as ações dos indivíduos. A educação escolar é apenas uma das partes onde esse controle é exercido.

A despeito de todo o discurso de respeito a pluralidade cultural e do otimismo com que foi recebido pela maior parte das nações indígenas, o processo de constituição e elaboração de programas e conteúdos a serem praticados na escola refletem os conceitos e preceitos de uma razão objetiva. Razão que privilegia as idéias universais que pressupõe clareza e distinguibilidade em detrimento das idéias tradicionais.

A transmissão do conhecimento em cada cultura

Desenho 46

indígena tem as suas particularidades, bem como as classificações e categorias dos seres e das coisas do mundo. Em alguns casos houve um diálogo e interação na formulação das propostas de educação escolar indígena entre o Estado e as comunidades.

No caso dos Maxakali o diálogo ainda é muito rudimentar, a ação comunicativa ainda está assentada no discurso hegemônico, de controle do poder e de condução das decisões sobre as políticas públicas. Decisões que são

² Ferreira (2001); Lopes da Silva & Ferreira (2001) e Grupioni (2001).

tomadas não de forma consensual, mas de modo centralizado e direcionado. Essa ação está pautada em uma pedagogia etnocêntrica.

O etnocentrismo, conforme Paula Carvalho (1997) privilegia apenas um universo de representação e acaba por reduzir os demais universos e culturas. Tal prática consiste em uma violência contida nas diversas formas de colonialismos. É a violência simbólica tratada por Bourdieu (*apud* Paula Carvalho, 1997) ou o que De Martino (*apud* Paula Carvalho, 1997) denomina de “colonialismo cognitivo”. Em boa medida, a educação e as organizações educacionais são instrumentos culturais desse colonialismo cognitivo.

A educação escolar diferenciada reflete, na verdade, uma gestão escolar autoritária e impositiva em que as diferenças culturais dos grupos são niveladas por meio do planejamento e da dependência das esferas do poder. O outro aqui é percebido como elemento conflitual apesar de sua potencialidade humana. O projeto pedagógico se resume no ato de conduzir esse outro (Dadoun, 1985).

Mesmo com uma ação comunicativa desigual e surda, centrado na palavra escrita, no verbo, os Maxakali decodificam os argumentos e oferecem outras formas de linguagem distintas de seus interlocutores. Essa abertura para o outro é uma possibilidade de diálogo.

Diálogo que possui uma dinâmica e efervescência no âmbito escolar, palco de con-fusão entre dois saberes, que ainda são assimétricos, tendo uma visão de mundo se sobrepondo a outra. O melhor exemplo de compreensão no sentido de apreender-com, é o desenho em papel.

O ato do desenho, *koxuk*, ou seja, de manifestar a alma em superfícies corporais, seja de uma pessoa ou de um *mĩmãñã* (poste sagrado) é um ato ancestral. Ancestralidade que se renova com o desenho no papel, *koxuk mĩy tappet*, materializar a alma no papel, elemento oriundo da relação com os *ãynhuk*, o outro estranho que não compartilha dos mesmos princípios filosóficos.

Desenho 47

Por meio da arte iconográfica foi possível perceber esse fenômeno que resulta numa das linguagens possíveis de comunicar o pensamento do grupo. Pensamento regido pela lógica afetiva, cuja linguagem simbólica é motivada pela alma em correspondência com o corpo e a transcendência dos cantos.

A compreensão das coisas do mundo se dá pela alma humana, em que o espírito se materializa e o corpo se espiritualiza. Movimento que gera uma lógica de fusão criando o terceiro elemento intersubjetivo, pois consiste na interpenetração e fecundação da existência humana.

Foto 31

4.1 - A escola de papel

*No centro da aldeia está a “Casa de Religião”. (...) É ali que os meninos passam dos 12 aos 16 anos, aprendendo com os mais velhos. Os mais velhos ensinam rezar, cantar, fazer arco e flecha. Ensinam os costumes do Povo Maxakali. (...) Na “Casa de Religião” a pessoa mais velha ensina: Ali é a “Escola Maxakali”.
Kelé Maxakali – Aldeia do Mikael.*

O processo de educação e escolarização entre os Maxakali, a exemplo do que ocorreu com outras etnias indígenas no território brasileiro, remonta às ordens missionárias no século XIX, cujo propósito, na época, era de integrar e civilizar os indígenas dos sertões do leste do Estado de Minas Gerais³, em concordância com o projeto e interesse político impetrado pelos agentes governamentais.

Nesse período houve uma tentativa dos capuchinhos em aldear e educar os Maxakali, o que gerou uma rebelião por parte do grupo, resultando em fracasso dos missionários. Esse episódio em Itambacuri, de conflito entre os missionários Capuchinhos e os indígenas fixados no aldeamento mereceu destaque na imprensa de Teófilo Ottoni, principalmente com as críticas contundentes feitas pelo Engenheiro Mariano de Oliveira⁴, em relação a atuação dos Capuchinhos, o qual considerava ser elemento desagregador dos grupos indígenas.

Posteriormente, em 1959, o processo de escolarização entre os Maxakali se deu com a atuação intensiva dos agentes do *Summer Institute Linguistic* – SIL. Durante aproximadamente trinta anos o casal Popovich trabalhou nos estudos de

3 A escola assentada em Itambacuri, MG teve uma estabilidade de aproximadamente vinte anos, em decorrência da existência de professores indígenas e do ensino na língua nativa. Amoroso (2001).

4 Então membro do Apostolado Positivista do Brasil radicado em Teófilo Ottoni, o Engenheiro Mariano de Oliveira teve atuação marcante no período de consolidação do Serviço de Proteção ao Índio - SPI. Atualmente o Posto Indígena de Água Boa leva o nome do Engenheiro. Gagliardi (1989) e Monteiro Oliveira (1999).

lingüística visando a transposição da oralidade para a escrita e a formulação de cartilhas para o ensino na língua Maxakali e em português⁵.

Após algumas décadas de luta política e social dos povos indígenas do Brasil, o Ministério da Educação - MEC estabelece as “Diretrizes para a política de Educação Escolar Indígena”⁶. A partir deste documento, o governo do Estado de Minas Gerais vai elaborar, em 1995, um Projeto de Implantação das Escolas Indígenas no Estado⁷, em convênio com o MEC, Fundação Nacional do Índio - FUNAI, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG e Instituto Estadual de Florestas – IEF.

Além de atividades supervisionadas, os participantes exerciam outras ações complementares, como a produção de textos⁸, durante o período em que estavam em suas comunidades. A titulação da quase totalidade dos professores indígenas Maxakali sucedeu no final do ano de 1999, em um nível correspondente ao Magistério⁹.

Ainda nesse ano foram construídos os prédios que abrigariam as duas escolas, sendo que uma situada em Pradinho, município de Bertópolis e a outra em Água Boa, no município de Santa Helena. O projeto arquitetônico procurou matizar aspectos das tradições ocidentais e tradições indígenas, como os troncos com as pinturas do padrão Maxakali.

Apesar de toda essa preocupação com a edificação da escola, os espaços de atuação do grupo não foram considerados. Ao contrário, em Pradinho, por

5 O Estado Brasileiro, com objetivos integracionistas, entende que o bilingüismo seria uma forma de assegurar o acesso dos indígenas ao sistema nacional. Todavia, em decorrência da ausência de pessoal técnico para empreender esse projeto de educação escolar bilingüe é celebrado um convênio com o SIL, segmento da “Wycliffe Bible Translators” no qual repassou essa responsabilidade aos agentes dessa entidade. Sob a aparência de uma ação voltada para a pesquisa e educação bilingüe, os agentes do SIL trabalham com propósitos religiosos de conversão ao protestantismo, oferecendo a leitura de textos bíblicos e os códigos da escrita. Além da cartilha para o ensino da língua, foi amplamente difundida entre os Maxakali a tradução do Novo Testamento. Cf. Popovich (1980) e Ferreira (2001).

6 Os princípios do modelo de ensino diferenciado e bilingüe estão pautados na especificidade, na diferenciação, no bilingüismo e na interculturalidade. Alves (2002); Campos (1998); Fialho (2002); Januário (2002); Meliá (1999); Muñoz Cruz (1999); SEE/MG (1998) e Silva (1997).

7 SEE/MG (1998).

8 MEC/SEE-MG/PNUD (1998).

9 De acordo com os princípios da Educação Intercultural e Bilingüe, assegurado pelo Referencial Curricular Nacional para Escola Indígena (BRASIL/MEC, 1997).

exemplo, a construção foi realizada em um espaço próximo ao cemitério, gerando inúmeras discussões entre o grupo e os representantes da Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais - SEE/MG, mediadas pela FUNAI.

Dada a organização espacial e social das aldeias, o prédio da escola não oferecia a todos a satisfação requerida. Logo, ocorreu um esvaziamento e dispersão das crianças e reclamações da grande maioria do grupo.

Em uma posição crítica à atuação da SEE/MG e FUNAI, os agentes do CIMI encontraram argumentos suficientes para o seu envolvimento na questão da educação. Além de oferecerem, para algumas aldeias, a construção de escolas e de material escolar, encaminharam discussões sobre as expectativas de outros membros do grupo que almejavam o cargo de professor. Frente a essa situação a SEE/MG buscou novas formas de relação com os Maxakali, refletidas na atuação *in loco*.

Atualmente as escolas funcionam em algumas aldeias e é gerenciada pelo professor que a administra e controla os bens, como os cadernos, lápis, papéis, cadeiras, mesas e os mantimentos destinados à merenda. O funcionamento dessas é relativo, variando da disposição do professor e da presença de representantes da

Foto 32

SEE/MG e de pesquisadores que têm como foco a educação escolar indígena.

Esse quadro operacional da escola me fez perceber que a instituição escolar é um espaço de negociações entre o mundo concebido pelos Maxakali e a concepção ocidental da sociedade envolvente. Assim, compartilho com as proposições de Lopes da Silva (2001) e Tassinari (2001) que entendem a escola como mediadora nessa relação, palco para diálogos e conflitos entre saberes e concepções quer no plano da prática escolar, quer no plano da educação em um sentido mais amplo.

Por outro lado, a verdadeira face da escola e da educação é que ambas são instrumentos de controle do Estado. Estado concebido como espaço de realização das coisas públicas tendo a frente uma representação que, em boa medida possui o controle social sobre as deliberações de interesse coletivo. Coletividade nem sempre contemplada pelas políticas públicas exercitadas. A participação social sobre a gestão e organização das coisas públicas sequer é considerada nas questões indígenas. O Estado como tutor seqüestra a autonomia desses povos.

No caso específico da educação escolar essa questão é mais complexa. Nas palavras de Gnerre (1991) a imposição de um modo de pensar o mundo pode ter resultados perversos. A escrita é um instrumento de poder.

Passar forçosamente as pessoas através do túnel da educação formal significa fornecer a elas alguns parâmetros para reconhecer as posições sociais e fornecer um mapa da estratificação social com alguns diacríticos relevantes para o reconhecimento de quem é quem: um instrumento a mais para medir a desigualdade social (Gnerre, 1991:30).

No caso das escolas Maxakali percebi que sua presença no espaço da aldeia é figurativo e *locus* de negociações de interesses entre os múltiplos interlocutores da sociedade envolvente¹⁰ e os membros do grupo. Em contraposição está o espaço de reunião e decisões coletivas e consensuais estabelecidas pelo grupo. Até a forma de apresentação e disposição é diferente.

A escola com sua estrutura hierárquica, de fragmentação e adestramento

Desenho 48

10 Interlocutores como os pesquisadores que atuam na área, missionários, representantes de organizações não-governamentais, além de funcionários e representantes dos diversos órgãos governamentais.

corporal, disposta de maneira compartimentada e distante, com mesas e cadeiras em fileiras e à frente o professor de pé numa assimetria de olhares, impede a comunicação entre os pares. A verbalização sobre a qual a escola se assenta perde sua importância nas múltiplas formas de linguagem do grupo. O conhecimento é apreendido pelo corpo e pela abertura da alma.

As formas de transmissão do conhecimento são completamente díspares das formas tradicionais. A própria noção de conhecimento é distinta. A escola é pertencente ao universo do *ãnhuk*, que detém o poder e a força de controle social. Apreender com o outro é uma forma de equilibrar essa relação. Daí a sua manutenção enquanto tal no âmbito do grupo.

Foto 33

Em Água Boa muitas pessoas já não dão mais crédito aos professores e conseqüentemente, à escola. Ouvi muitas críticas aos professores e ao funcionamento da escola. A reclamação mais comum era a de que as crianças não estavam aprendendo direito e que os professores não trabalham.

De certo modo, durante as duas estadias entre o grupo notei que apenas duas escolas mantiveram o seu funcionamento parcialmente. Numa outra aldeia sequer tive a oportunidade de contatar o professor, pois este estava viajando para Belo Horizonte.

As mulheres eram as que mais reclamavam sobre a educação de seus filhos, netos, sobrinhos, enfim, das crianças da aldeia. Algumas projetam em seus filhos a possibilidade de estudar e virem a se tornar professor. O cargo é bem desejado, dado ao fato de receber um salário da SEE/MG. Salário que contribui

em muito o sustento não só da família, mas também na manutenção das relações de reciprocidade e na realização de rituais.

Essa preocupação das mulheres reflete a concepção dos modos de transmissão de conhecimento. A educação ancestral de uma criança Maxakali tem início quando os modelos regulares de comportamento social são organizados. Tais conhecimentos são transmitidos de uma geração à outra sem passar pelo discurso nem pela consciência.

As crianças são educadas pelas mulheres, no domínio do espaço doméstico, até atingirem a idade de passarem para a esfera social. No caso dos meninos pelo ritual do *tartakox*, período em que começam a receber as primeiras lições da alma. Já as meninas, apesar de se manterem no espaço doméstico já assumem responsabilidades advindas com o casamento e com o nascimento do primeiro filho. Também nessa vivência experienciada as meninas sofrem por alterações profundas e obtêm seus conhecimentos de modo diferenciado dos meninos.

Foto 34

Segundo Alvares (2000) a escola é geradora do processo de individualização e de competição, portanto, de desigualdade em uma sociedade em que a existência dos seres está contida na totalidade, uma sociedade que preza os valores da coletividade.

No âmbito das relações sociocósmicas a escola, enquanto elemento do outro que afronta com sua presença é percebida como espaço de encontro entre dois mundos, espaços de fronteiras, trânsito, articulação e troca de bens e até de conhecimentos. Espaço re-significado, mediador entre dois mundos.

Com a sua efetivação novas categorias de apreender o mundo e as coisas do mundo foram introduzidas e resignificadas. Um exemplo bem interessante e que gera um certo estranhamento é o caso das aulas de cultura, que consiste na transmissão repetitiva dos cantos e narrativas míticas no interior da escola. Os “professores” são geralmente *monãý* contratados para ministrar os “ensinamentos”.

Foto 35

Essa lógica constitui em uma relação objetificada do conhecimento. Aparentemente com todo o aparato econômico advindo com a implantação da educação escolar entre os Maxakali, prontamente foi percebida por alguns pesquisadores e até por funcionários dos órgãos federais uma intensificação dos rituais, dos depoimentos de conhecimento ancestral e de narrativas cantadas.

Os saberes ancestrais possuem um ritmo de acolhimento e expansão que fluem conforme o contexto, o espaço e o tempo. Uma de suas características é o segredo e o ocultamento de determinadas atividades. A transmissão nem sempre perpassa pela verbalização, ao contrário, numa sociedade pautada no conhecimento incorporado, existem outras linguagens e formas de comunicação e transmissão de saberes como atesta a narrativa de Kelé Maxakali¹¹, apresentada a seguir.

Optei por essa narrativa por dois motivos: o primeiro por expressar o contexto onde ocorrem as formas de transmissão dos conhecimentos e as pessoas que ensinam. O segundo motivo é o narrador, filho de Mikael, personagem importante no movimento de luta e resistência do grupo. Embora já

¹¹ Narrativa transcrita em uma publicação conjunta do CIMI/CPT/CREQUI (1984).

falecido Kelé enquanto *monã*y figurava na comunidade como um dos mestres dos ensinamentos ancestrais.

A Escola Ancestral

No centro da aldeia está a “ Casa de Religião”. Lá dentro os homens conversam animados. Todos levam os filhos ali para pintar. Menina só entra quando ainda está bem pequena.

Foto 36

É ali que os meninos passam dos 12 aos 16 anos, aprendendo com os mais velhos. Os mais velhos ensinam rezar, cantar, fazer arco e flecha. Ensinam os costumes do Povo Maxakali. Os mais velhos ensinam tudo o que é preciso para ser um bom Maxakali.

Ali, menino desde pequeno aprende a guardar segredo. Aprende como matar a caça e como chegar com ela no dia certo. Fica também sabendo que ali mulher nunca pode entrar. Fica sabendo com outras mulheres o que é preciso.

Na “Casa de Religião” a pessoa mais velha ensina: Ali é a “Escola Maxakali”.

- Maxakali faz Religião oferecendo muita comida. Melancia, batata, carne... Depende da festa o que vai oferecer. Mulher sabe preparar bem as batatas no fogo gostoso.

Fora da cabana, os barulhos da noite fazem os cachorros latir. Os homens começam então a cantar alto, tão alto que brasileiro ouve de suas casas. A “Casa de Religião” está nova, com capim novo, bem novo. Os homens estão pintando a cara e o corpo e cá fora as mulheres também pintam de urucum. Dentro das cabanas o nenê de peito, de olhos arregalados e brilhantes vão também acostumando os ouvidos às músicas de seu povo que um dia cantarão.

Ancestralidade bem demarcada pela simbologia do Centro, onde se situa o *Kuxex*, “Casa de Religião”. Neste centro onde os homens partilham com os *Yãmĩy* os alimentos do corpo e da alma. Onde o corpo se espiritualiza e a alma se corporifica, ativadas pelas pinturas. É neste centro também que os ensinamentos

e a aprendizagem se realizam. Os mais velhos, *monãý*, ensinam aos mais jovens os conhecimentos tradicionais por meio da experiência corporal, pela janela da alma e pelo túnel que conduz ao espírito, os ouvidos: o nenê de peito, de **olhos arregalados e brilhantes** vão também acostumando os **ouvidos às músicas** de seu povo que um dia cantarão.

Foto 37

4.2 – Entre a brisa e o vendaval: a palavra e a *cosmonicação*

O diálogo é um exercício constante na filosofia Maxakali e uma preocupação constante da sociedade envolvente. Há sempre propostas e receitas de como se estabelecer um diálogo com o outro, pertencente a outra cultura e com outras razões.

O ocidente oferece uma torrente de argumentos e bulas sobre os mecanismos e modos de operação de uma ação comunicativa que leve em consideração o discurso do outro, a voz do outro, a língua do outro. Um verdadeiro vendaval¹², *ãmmu'* verbal.

O que o ocidente, calcado na razão objetiva, não se deu conta ainda é de que o diálogo não perpassa pela verbalização e muito menos pela escrita. Em muitas sociedades tradicionais a palavra pode estar viva sem ser necessário pronunciá-la. O estar junto já é uma forma de diálogo, assim como os gestos, os olhares e o silêncio.

Entre os Maxakali, a palavra, *kax*, é como uma brisa, *mop*¹³. Um sopro que entra pela boca com todo o seu frescor e sai aquecido de sentido e significado. Passou pela essência da alma, é a própria alma, substância do corpo que possibilita nesse fluxo a existência dos seres humanos. O agir comunicativo¹⁴ da comunidade é múltiplo e intenso.

A anunciação e a pronúncia da palavra perpassa pela reflexão e pela coerência de sua existência. Um bom exemplo disso é a atribuição dos nomes aos membros do grupo. Não é a pessoa que recebe o nome e sim o nome acolhe a pessoa em sua totalidade. Tal nomeação possui um caráter secreto, conhecido apenas por aqueles que compartilham da mesma auto-referência cósmica.

O segredo não impede, no entanto, as relações entre os outros que os distinguem. Nas relações cósmicas vividas nos rituais, os nomes são circulados e revigorados, pois o que permanece é a essência e o que muda é o envoltório. O

¹² *ãmmu'* – vento que anuncia fortes chuvas.

¹³ *Mop* – possui o sentido de som de asas, movimento aéreo suave.

¹⁴ Cardoso de Oliveira (2000); Rouanet (1993) e Habermans (1997 e 1999).

nome não morre como o corpo de uma pessoa, ele transmuta em espírito/canto e depois retorna a terra para ser revigorado em uma outra existência.

A comunicação é cósmica, *cosmonicação*, pois se dá no mundo da alma, simbolizada pela presença do terceiro que desdobrado e redobrado pode ser múltipla. Considerando a perspectiva de pessoa Maxakali, outros seres que

partilham de sua vida e com os quais se relacionam de modo solidário ou conflitual intersubjetivamente são potencialmente interlocutores de uma ação dialógica, compreendida como linguagem simbólica porque constrói e comunica as diferenças.

Diferenças demarcadas como possibilidade de existência no mundo, com um corpo e um pensamento próprio. Nessa multiplicidade de ser e estar no mundo com o outro é que a imagem de si mesmo se modifica e

emerge uma nova, revigorada e complexificada. Complexa, no sentido moriniano de distinguir e ao mesmo tempo reunir, tecer junto.

Nas sociedades de tradição oral, a comunicação é presentificada, verbal e gestual, viva e tridimensional. No caso da escrita, a comunicação é incompleta, parcial e pouco confiável, podendo ser traidora e reveladora de segredos¹⁵.

A escrita vem como substituto da memória, portanto regida pela lógica do esquecimento. No caso das culturas orais, a escrita é apenas mais um registro visual de informações que podem ser memorizadas. Como instrumento de dominação do Estado, serve aos propósitos de negociações como cartas e documentos que tratam de decisões consensuais no seio da comunidade.

15 Situação vivenciada por mim que estava escrevendo algo muito particular e quando iria jogar fora fui interditada por Maria Diva que disse “os nossos segredos não devem ser amassados ou picados para jogar fora, é preciso colocar na água para que o mesmo desmanche ou uma outra pessoa coloque no fogo para que ninguém saiba o que foi dito. Quando nós mesmos colocamos fogo ou jogamos fora assim, as mãos ficam tremendo”. O corpo conhecente vai revelar uma prescrição não obedecida.

Os papéis e os documentos possuem um poder em si. Os documentos que possuem alguma importância para os Maxakali são o CPF, que permite o recebimento de benefícios como aposentadoria e auxílio maternidade, entre outros e o título de eleitor, proporcionando a participação na escolha dos dirigentes e representações no âmbito municipal, estadual e federal.

As relações entre os humanos e os outros se dão pela reciprocidade, de comunicação, cuja construção da alteridade não é de contrastar elementos e seres em um mundo que cria identidades polarizadas e sim de estabelecer uma continuidade diferencial entre os seres¹⁶.

Em contrapartida, até meados do século XX, o ocidente pretendia civilizar, converter e educar essas culturas. Após uma série de discussões e debates no interior da comunidade acadêmica e científica, que foi ampliada para as esferas políticas internacionais, essa postura foi rechaçada e condenada.

Não obstante, como substitutivo dessa ação, o ocidente se arroga como o único capaz e possuidor de meios e mecanismos de salvar esses povos dos perigos que a própria sociedade dominante ocidental representa na relação dinâmica intercultural. O discurso de valorização da diversidade cultural e os diversos projetos de desenvolvimento sustentável com o propósito de salvaguardar as tradições e modos de vida desses povos nada mais é que uma imposição da perspectiva ocidental.

Perspectiva da dominação ocidental pelo discurso e pelo diálogo. Um bom exemplo disso é a composição, traçada por intelectuais ocidentais, sobre o intercultural: as diversas culturas humanas são iguais em dignidade. Mas a confrontação perpassa pela ordem da ética, da comparação dos princípios fundadores e das hierarquias de valor aqui definidas pelo Ocidental.

O contexto intercultural onde ocorre essa confrontação está contaminado por uma hierarquização de uma cultura sobre a outra, reflexo da dominação ocidental sobre os povos nativos. E essa dominação ocorre, sobretudo, pela hegemonia do discurso ocidental, de raiz européia.

16 Morin (1998).

Conforme Cardoso de Oliveira (2000) que trabalha com a perspectiva da ética discursiva estudada por Apel (2000) e Habermas (1997), para transcender essa hegemonia do discurso, os nativos precisariam ter um mínimo de condições para se opor à perspectiva do dominante. Essas condições são oferecidas por instâncias como a escola - como espaço de mediação e negociação - e a participação de movimentos políticos como forma de inserção na lógica do discurso dominante e constituição de seu contra-discurso na correlação de forças, políticas e simbólicas.

Entretanto, para o alcance dessa diminuição das distâncias de interlocução, seria necessário, antes de tudo, uma diminuição das distâncias sócio-econômicas que ainda são excludentes. Resta aos povos nativos recorrer às esferas internacionais, que possuem uma ética universal, para que pressione o Estado brasileiro no cumprimento de alguns de seus direitos.

Para ser possível o diálogo, deve-se respeitar as formas de conhecimento do nativo, sua cosmovisão, e debatê-las em um patamar de igualdade. Não é preciso que um argumento sobrepuje o outro, muito menos que ocorra uma fusão. É, precisamente, a diversidade que constitui a riqueza necessária para ampliar e tornar possível essa relação dialógica e ampliá-la.

Desenho 50

Segundo Ricoeur (1988) o discurso realizado temporalmente e no presente tem sempre uma instância auto-referencial. Refere-se a um mundo que pretende descrever ou exprimir. Todo discurso é realizado como evento, logo como significação, pois revela uma intencionalidade da linguagem.

Para Muñoz Cruz (2002) o multiculturalismo e as desigualdades irromperam com tal impacto nas plataformas sócio-políticas dos projetos globais,

nacionais e étnicos que converteram o multidirecionamento e a diversidade em descobertas conflitantes.

O discurso dominante promove uma hierarquização inclusive na língua das culturas sob domínio. No âmbito do discurso há uma orientação em reconhecer as particularidades de cada cultura, porém, no âmbito das políticas governamentais o mesmo não ocorre, aprofundando o descontentamento e a frustração das comunidades no que se refere a sua relação com o Estado.

A alternativa é abrir as discussões e negociações, inclusive na questão da gestão dessas políticas. O poder decisório deve ser descentrado e pulverizado e a comunidade deve ter o controle.

Foto 38

4.3 – A razão afetiva

O conhecimento para os Maxakali é construído nas relações sociocósmicas com o outro no mundo. Construção contínua da existência intensificada pela intencionalidade do ato que mobiliza os seres em sua profundidade e que posteriormente são exteriorizados nos fenômenos estéticos. O conhecimento é, pois, vivencial e existencial.

Existência que se dá nas relações afetivas, de afetar e ser afetado pelo outro, pelo mundo e pelas coisas do mundo. As ações do grupo são marcadas por uma motivação ou reação às provocações que este incita nos seres. Reações que vão resultar em uma estética na produção não só de artefatos materiais, objetos da arte, mas fundamentalmente na reprodução de sua existência.

Esse fluxo entre o ser e o mundo está bem claro nas palavras de Augras (1981) em que o ser no mundo implica em existir para si e para o outro no mundo de modo intersubjetivo:

A atualização mútua do homem e do mundo expressa-se como construção recíproca de sistemas de significações, mediante a qual cada indivíduo recebe dos demais a chave para a compreensão do mundo, e pode então ser incorporada no conjunto de sistemas anteriores a ele. (Augras, 1981:21).

Foto 39

É no movimento de conhecer o outro e o mundo que ocorre o conhecimento de si mesmo. É na interseção das relações estabelecidas que se chega à totalidade cósmica, ou melhor, à transcendência, que implica numa continuidade metafísica, o eterno no temporal marcado pelo ciclo do corpo. O núcleo, semente, *xap* é sinônimo de longevidade, pois é a partir dela que se germinam e frutificam novos frutos e flores, novos seres que oferecem um invólucro que se perpetuam na existência de outros corpos, carnes do mundo.

Transcendência no sentido de ultrapassar num movimento que possibilita o equilíbrio sociocósmico fundado na afetividade. A afetividade é compreendida como realidade da existência humana, da sensibilidade que desperta a consciência em sua carga de subjetividade.

A pessoa Maxakali existe pela renovação contínua de seu corpo, transitório e transmutável, de uma imaginação imbuída de sentidos, de uma razão fundada na subjetividade e de uma afetividade recursiva em permanente movimento. Por isso a pessoa é ontologicamente incompleta, assim como o cosmos é inacabado pois é criado, recriado, revigorado e reinventado permanentemente.

O potencial criativo dos Maxakali está associado ao conhecimento incorporado, apreendido pela percepção sensorial do corpo, superfície aparente de uma essência. Por meio das atividades de criação e produção de saberes e objetos, os seres atuam na realidade coletiva, usufruindo e descobrindo o seu patrimônio natural, material e espiritual.

O desenho realizado em papel é uma ativação da imaginação, situada entre mundos. A alma do criador acolhe todos as afecções e afetividades no movimento de exploração do mundo e das outras subjetividades que integram essa totalidade. Esse movimento, que é intencional, o reconduz a essência mesma do cosmos, vivenciado e experimentado.

Foto 40

Intenção manifesta na produção artística de imagens reveladas pela alma. O desenho, portanto, não constitui representação, pois as imagens são manifestações da alma e do espírito, portadores de

um sentido simbólico e de uma substância vital dos seres. As imagens expressam o poder de seu conteúdo e de seu processo de produção, é parte intrínseca da pessoa.

As pinturas, *koxuk*, corporais ativam a corporificação espiritual associada à *performance* ritual ritmada pelos cantos, *kax*. O ato de pintar intenta a transformação temporária do corpo que envolve um núcleo. As cores, *ũxuta*¹⁷, compostas pelo vermelho, *ũxuta*, branca, *ponnok*, e preta, *mĩĩy*, externam a intenção das ações prescritas pelo ritual.

Foto 41

Além das cores como o azul, *yĩxuxmĩĩy*; verde, *yĩxuxnãg*; e amarelo, *xutayĩxũxnãg*; *yĩxux* significa dar tom às cores, pois as demais cores não possuem correspondentes terminológicos, pois dizem respeito às próprias coisas do mundo vivente.

No contexto de uma ontologia da incompletude, nada é permanente, mas a essência perdura no espaço e tempo cósmicos. Em função disso, os desenhos em papel possuem ao mesmo tempo um caráter de constância e de instantâneo por manifestarem uma criação que é contínua e cujas imagens são recorrentes no repertório cósmico.

Assim como as imagens apresentadas nas brincadeiras com o barbante possuem uma duração efêmera no ato de formar e compor as imagens visualmente e, concomitantemente, são imutáveis na sua essência primeira, os desenhos, imagens no papel possuem também uma brevidade temporal e uma permanência essencial.

Variabilidade e imutabilidade presente também na seleção das cores das imagens grafadas no papel. A seleção das cores é aleatória, não há preocupação em mostrar como o é na realidade. A natureza por si só contém em sua gênese as cores que a compõe.

¹⁷ Termo que designa o vermelho e colorir. O vermelho é a cor do sangue, líquido que dá a vida a uma pessoa. A vitalidade do vermelho possui o mesmo estatuto simbólico que a pintura.

As imagens não são estáticas, possuem um movimento possibilitado pelo revigoreamento da alma. Daí que o mais importante é realizar esse revigoreamento, exercício livre de todo o seu potencial criativo e artístico, dispensando as técnicas e os modelos pré-estabelecidos.

Desenho 51

A fruição e a criação são espontâneas, fruto das relações afetivas tecidas nos fios de outras existências. A tensão emotiva e o entrelaçamento desses fios que compõem a rede cósmica se manifestam no ato de criar, possibilitando uma equilíbrio da vida.

Esse fluxo temporal da vida Maxakali traduz a dimensão do tempo existencial do grupo. O ser vive a pluralidade de sua identidade por meio dos símbolos que atuam como mediadores na equilíbrio dessas esferas em um espaço e tempo determinado, situado entre mundos.

Essa mediação dos contrários realizada pelos Maxakali é possível porque a sua filosofia está assentada na intersubjetividade e na intencionalidade. É um pensamento que reúne os contrários, ao abarcar o outro e assumir essa outriedade em sua identidade referencial. A demarcação das diferenças é efetuada no sentido de demonstrar diferentes formas de ser e estar no mundo. Essa distinção possibilita a comunicação e o diálogo, simbolizado em diferentes linguagens.

Desenho 52

A ontologia Maxakali é co-implicativa¹⁸ por ter uma correspondência de existência entre a alma, *koxuk*, corpo, *yã*, ser, *tikmũn'ũn* e espírito, *yãmĩy*. O corpo apreende as coisas do mundo e de outras subjetividades e a alma compreende. A alma é uma fissura na existência dos Maxakali, sobre a qual entram e saem forças afetivas. O ser atua como mediador dessas fontes, dessas pulsões e ativam a palavra, *kax*, e o ouvir, *xupak*, no processo de re-animação da alma, *koxuk*, potência espiritual, *yãmĩy*.

18 Ortiz-Osés (2003).

ONDE O CÉU E A TERRA SE ENCONTRAM...

ONDE O CÉU E A TERRA SE ENCONTRAM

*Recriar cada momento belo
já vivido e ir mais
atravessar fronteiras do amanhecer
e ao entardecer olhar com calma...
Alma vai além de tudo
que o nosso mundo ousa perceber...
Milton Nascimento, Anima.*

Este seria o momento da tese em que as considerações finais seriam expostas como conclusão da pesquisa acadêmica desenvolvida. Como considero o meu trabalho inacabado, no sentido em que expressa uma interpretação pessoal a partir do que foi observado em campo, o que foi apresentado até então é uma das possibilidades de interpretação em que concorrem inúmeras outras.

A interpretação permeou todo o meu trabalho de pesquisa, desde o momento em que fiz a minha opção teórica e metodológica, no tratamento do material coletado em campo e principalmente nas relações estabelecidas com os membros do grupo. Com o emprego da mitohermenêutica como norte nos caminhos trilhados até então, lanço mão da noção de pessoa não só para compreender o universo Maxakali, mas, intencionalmente, como apreensão de mim mesma, enquanto sujeito de uma ação que pretende ponderar sobre o outro.

Logo, situar quem sou, de onde falo e quais os fundamentos que emprego na leitura do mundo, foi capital para o acolhimento das respostas às minhas questões e problemas suscitados ao longo da pesquisa e principalmente no modo como ocorreu a minha afinidade com algumas pessoas do grupo, a maior parte delas composta por mulheres.

Assim, denominar de conclusão ou considerações finais algo que ainda pode ser revisto e reinterpretado por mim mesma e por outros pesquisadores, inclusive membros da comunidade Maxakali, seria reduzir todo o universo da arte e da cultura.

Desenho 53

Taciara e Major e guiadas pelas várias agulhas hermesianas encarnadas nas figuras dos autores que me deram o suporte teórico.

Em consideração ao pensamento de infinitude dos Maxakali é que opto por uma perspectiva de continuidade e ao mesmo tempo de intersecção entre o que seria o início e o fim. A imagem que evoca essa mediação no contexto ambiental do grupo é o ponto que limita Céu e Terra, *coincidentia oppositorum*. No conjunto paisagístico do território Maxakali esse ponto de encontro é composto pelo arranjo de mares de morros e colinas, materializando a montanha sagrada, *Mikax xap*, que toca o céu no horizonte.

Foto 41

Os afloramentos rochosos e os terraços colinares estão recobertos pela vegetação de capim coloniã, cujas cores, verde e branda no verão chuvoso e amarela e crepitante no inverno seco, se movimentam em um ritmo ondular num convite aos olhos e aos ouvidos a subir e mergulhar naquela suavidade aveludada, adentrando em seus mistérios e beleza.

É nesse ponto que o sol nasce e o sol morre todos os dias. A fumaça úmida, *koho*¹, sobe (neblina) em direção ao céu e depois desce do céu para a terra, sulcando-a e fecundando-a para o nascer de um novo ciclo de vida. É também o ponto onde os *yamĩy* se unem aos homens para partilharem da vida na terra. É a conjunção de dois pólos, o visível e o invisível, a dimensão do sagrado e do profano. Conjunção relizada em um movimento verticalizante.

Desenho 54

¹ *Koho* – fumaça. Empregada também para a atribuição dos alimentos oferecidos aos espíritos.

Para os Maxakali a relação com a terra não é de propriedade, mas de habitar a grande mãe. A terra, *hãmhãm*, é sagrada, constitui espaço e tempo da dádiva. É nela que o tempo se faz presente e atua como a memória que registra todas as ações humanas e espirituais. Logo, os filhos da terra se reconhecem nela como fruto de sua concepção e a possuem numa relação de afetividade filial. Recebem dela o alimento da alma e do corpo e dela brotam os frutos semeados que vão dar novos frutos e alimentar os seres humanos e espirituais que habitam o grande cosmos.

Desenho 55

Os seres que moram na abóbada celeste integram a cosmologia Maxakali. O céu, *pekox*, possui um formato arredondado, *xunnuk*, como uma cabaça que cobre a terra. Há uma integração das duas esferas, celeste e terrestre e não uma ruptura. O céu é o espelho da terra e a terra espelho do céu. No céu há um solo, um território sagrado onde se assentam os espíritos – *Yamñy*. Entre as duas dimensões há uma troca incessante que se transformam e renovam, daí o seu caráter dinâmico de infinitude.

Caráter também presente na concepção de corporeidade. Para os Maxakali o corpo, *yã*, é um processo contínuo de construção. Na implicação de

complementaridade dos opostos, o interno e o externo, o feminino e masculino, o sensível e o inteligível, é forjada a pessoa. A constituição do corpo Maxakali se dá com o fluxo do sêmen e do sangue nos primeiros meses e posteriormente somente com o sangue. A pessoa aporta ao longo de sua vida essa condição corporal em conjunção com o alimento da palavra, *koxux*, que é o conhecimento, alma. Nesse sentido, a palavra/alma entra pela boca da criança ao nascer.

Foto 42

Esse movimento de *con-fusão* de substâncias sintetiza a ontologia Maxakali, sendo o sangue e o sêmen, responsáveis pela reprodução física, expressão do *interno*, do feminino - *anima*, do sensível, atuando na esfera doméstica que circunda o centro da aldeia, onde erigem os postos sagrados, pináculo que *re-liga* os homens na terra. Já o externo, masculino – *animus*, inteligível, são os papéis públicos, os rituais cerimoniais, os cantos e a ornamentação corporal, encerrados pelo pátio central da aldeia e estão relacionados à reprodução espiritual, trânsito dos *yãmĩy*.

O ser, *tikmũ'ũn* está em permanente transformação, seja pelo fluxo do sangue que marca o tempo ou pelo fluxo da palavra, *koxux*, que possibilita a transição entre os espaços terrenos e celestiais.

A ideação de corporeidade é também revelada na conciliação de contrários tanto da diversidade de seres que participam de seu universo sócio-cósmico bem como seres que não pertencem a esse universo como os *ãynhuk*.

É por meio do corpo que os Maxakali conhecem o mundo e a orbe gira em torno dos saberes apreendidos nesse entrelaçamento. Os *tikmũ'ũn* são seres que vivem a existência de um princípio unificador. Não há separação em seu cosmos. Ao mesmo tempo em que é uno é plural, pois experienciam a existência de outros seres que constituem o seu cosmos. Assim como pela corporeidade o **ser** se situa no mundo e **é**, este **ser no mundo** está em permanente construção, pois só se **é** na relação com o **outro**. É no **outro** que o **ser** se constitui.

Essa fusão do visível e do invisível vai resultar na constituição da pessoa subjetiva, pois possui uma alma, *koxux*. Em outras palavras, os seres que constituem o cosmos possuem uma substância material que é o corpo e uma substância imaterial que é o espírito. Por conseguinte, todos podem ser considerados pessoa, humanos, pois se trata de uma condição.

A denominação compartilhada entre os seres não é o homem como espécie, mas a humanidade como condição. O que fundamenta essa implicação é o ponto de vista de referência, sintetizado no corpo próprio. Todo animal, espécie, sujeito que estiver ocupando um corpo pleno de significados, se verá a si mesmo como humano.

A autodenominação Maxakali, “nós seres humanos” reside na articulação ontológica de instauração do ser a partir do movimento temporal e espacial. Por isso, na cosmovisão dos *tikmũ'ũn*, pessoas estranhas ao grupo são denominadas de *ãynhuk*. São estranhas por possuírem um corpo distinto dos seres que integram a categoria de humanos, pois não possuem *koxux* e tampouco observam o resguardo do sangue, elemento essencial para preservar a condição existencial do ser. O destino *post mortem* dos homens é a transformação em *yãmĩy*, espíritos cantores, portadores de saber. Quando essas prescrições não são obedecidas o indivíduo pode se transformar em *Inmõxã*, alma finada dos não-Maxakali, pois esses não possuem Koxux e, portanto, não se transformam em espíritos cantores.

A morte é encarada como uma passagem de uma vida na dimensão terrestre para a vida na dimensão celestial. A materialização dessa passagem que reúne esses dois níveis são os postes rituais, *mĩmanã* afixados em frente ao kuxex para que os *yamĩy* possam descer a terra e compartilhar da vida com os Maxakali. Cada poste encarna um *yamĩy kup* que possui uma função no panteão de seres espirituais, *yamĩy xop*. A cisão entre o corpo e alma gera a doença que se não tratada leva a morte, compreendida não como separação definitiva de corpo e alma, mas como *re-ligare* na manifestação do canto.

Para a manutenção dessa estrutura cosmológica é necessária a realização de rituais, momento em que ocorre a mediação simbólica entre o visível e o invisível, em que os corpos se espiritualizam e os espíritos se corporificam. As pinturas corporais revestem a pele de imagens que denotam a presença do *koxux*. A alma nesse momento é corporificada na imagem. As marcas no corpo possibilitam a emanção do espírito no corpo. O que cobre o corpo é a pele, *xax*. Palavra que dá a idéia de envoltório como a casca que reveste as sementes.

Foto 43

Por conseguinte, a pele é o continente de **ser**. Assim como a casca protege as sementes, sinônimos da manutenção e continuidade da vida, o corpo que encerra o sensível e o inteligível permite a longevidade da cultura Maxakali. Sutura de dimensões presentes também na apresentação dos desenhos, em que o ideal, abstrato, espiritual, está no mesmo plano que o concreto e material, terreno.

O desenho possui o mesmo coeficiente semântico dos *yamĩy kup*. Os troncos são retirados da mata, preparados e pintados com signos específicos e singulares para o ritual que se pretende realizar. Sua função no contexto cosmológico constitui a própria tessitura que liga os dois mundos, o inteligível e o sensível. As cores que o contém, vermelha e negra, marcam a sua existência no espaço e tempo cósmico. É o eixo, *axis mundi*, a árvore cósmica que liga o céu e a terra. O cosmos é uma grande rede onde os fios da vida dos homens são tecidos em uma trama com os fios da vida de outros seres.

Desenho 56

Foto 44

O grafismo dos desenhos é a apresentação da própria existência. As imagens grafadas e cantadas no papel sintetizam a vida do autor-artista e de sua coletividade. Nos desenhos estão contidas as narrativas míticas, a vida cotidiana, os sonhos, brincadeiras, enfim, toda a atividade e inventividade humanas.

Para os Maxakali, o mundo imaginado está antes do mundo representado, ou seja, o universo está colocado antes do sujeito. Na fenomenologia da imagem

é a intencionalidade da imaginação que possibilita ativar a participação no processo de criação. As imagens cósmicas pertencem a alma ou constituem a própria alma. Por isso a arte Maxakali e, de modo geral, a arte indígena não pode ser tratada como imitação e sim como um deslumbramento com e no seu universo.

No que se refere ao tema e assuntos tratados na arte gráfica Maxakali há um alto contraste e repetição regular singulares da complexidade interna de sua cosmovisão. Não há nenhum ensino formal apenas “imitação” dos gestos obtidos pela observação, criando e recriando para alcançar o belo.

Há arte e beleza em toda obra humana, daí o seu caráter de pessoalidade e socialidade. Pessoalidade porque a criação se *con-funde* com o criador, autor e obra são a mesma coisa. O resultado dessa fusão criação-criador é a socialidade porque expressa a alma do povo Maxakali ao partilhar a sua invenção originada no seio de uma coletividade e voltada para essa coletividade. A obra de arte depende muito do julgamento da coletividade do grupo e os temas apresentados surgem das expectativas apontadas no plano comunitário.

A estética é a expressão do pensamento cosmológico Maxakali ao versar sobre as questões da beleza e da arte em conjunção com as práticas e vivências do cotidiano e com as especulações sobre o cogito.

O fenômeno estético é definido pela presença da noção de belo, do prazer sensorial, da alegria, do entusiasmo e da transformação. Por isso as ações e criações humanas sociais e individuais são consideradas como uma experiência estética. Essa experiência perpassa pelo processo de apreciação e internalização onde as imagens são vivenciadas e transformadas, motivando a catarse no seio de seu universo percebido e construído.

As idéias que os indivíduos possuem, sobre o processo de elaboração do desenho e o conteúdo nele expresso, revelam o seu conhecimento perceptivo e imaginativo. A imagem é portadora de sentidos. É o ponto de partida na produção de uma poética visual própria. A escrita e o desenho são parte de uma projeção corporal e espiritual.

Como a apreensão do mundo se dá pela corporeidade, a sensação é estética, visto que ela encerra um equilíbrio e um ritmo, tanto na gestualidade quanto na apresentação das imagens. Nesse momento há uma interação com o mundo, de interiorização e apropriação, favorecendo a realização e a possibilidade de construção do fazer artístico.

A arte pessoal e, ao mesmo tempo, coletiva é inédita, pela sua originalidade contida na inovação e continuidade de conservar os princípios de uma tradição. Essa característica, pessoal e social, é de complementaridade, não podendo ser interpretada separadamente. As considerações filosóficas e ontológicas da comunidade são concebidas a partir da *coincidentia oppositorum* entre alma e ser, homem e cosmos, numa perspectiva dialógica.

Desenho 57

Diálogo presente em todos os momentos de conciliação dos contrários, entre o céu e a terra, a alma e o corpo, o feminino e o masculino, o sensível e o inteligível, entre os humanos e os outros seres. No contexto dessas afetividades e das lógicas que regem as trocas entre seres que partilham de uma mesma condição e seu alter, é que se organiza e se ordena o cosmos social.

Um dos *locus* onde essa prática se concretiza é a escola, instituição que representa um dos condutores de políticas do Estado. O Estado se faz presente por meio de órgãos como a FUNAI, FUNASA, SEE/MG, IEF/MG e UFMG. Todos esses órgãos exprimem o poder e a força de quem os mantém sob controle e dependentes de uma autoridade investida pela coerção no que se refere a resolução de problemas e reivindicações coletivas.

Ainda prevalece, na estrutura do Estado, uma relação dual e dicotômica, em meio à crise que assola a modernidade, que reclama a inclusão e o papel do terceiro. A noção de terceiro demonstra o aspecto deflagrador da diferença, é aquele que abre para o infinito e para a sua ordenação. Para que tal ocorra urge uma nova postura do Estado, das organizações públicas, no sentido de qualificar seus mecanismos de interpretação da realidade posta e de ampliar as suas capacidades de adaptabilidade frente a esse fato.

A ação comunicativa ainda é bem demarcada pela objetividade, pela normatização e pelo pragmatismo. O movimento para dirimir essa distância tem ocorrido no âmbito das políticas públicas no campo da saúde e da educação. O caso da educação ganha destaque pela oportunidade de absorver a lógica do outro para a exercitação do diálogo.

A escola é palco dessa dialogicidade e também de conflitos entre saberes e concepções de dois universos. Nesse ponto de intersecção, o “governo” marca a sua presença por meio de ações executadas por seus múltiplos representantes que pretendem atender as demandas requeridas pela comunidade Maxakali.

A maior parte das aldeias possui a sua escola, centrada na figura do professor. Os professores são os responsáveis pelo funcionamento e gerenciamento da escola. Em boa medida, no afrontamento de presença, *ser com o Outro no mundo*, vão se constituindo debates, discussões, distúrbios e acordos na vida em comunidade.

A exemplo do que ocorre também na sociedade ocidental a educação escolar no âmbito da realidade Maxakali está bastante desacreditada. A escola emanava um ideário de sucesso e bem estar social propagado no imaginário do

grupo, sendo pauta de inúmeras negociações com os representantes do Estado. Com esse ideário, a comunidade se organizou para receber a escola e todo o aparato que envolve a educação escolar indígena.

Não obstante, os anseios e desejos de melhoria de bem estar social não foram contemplados por essa via. De modo que ocorreram muitos conflitos e discussões internas sobre as questões que envolviam a escola e o professor. Muitas intervenções foram realizadas por meio de agentes da Secretaria de Educação e consultores da UFMG no sentido de dissolver as contendas e buscar soluções alternativas para a resolução dos problemas suscitados.

Foto 45

A escola e a educação escolar indígena ainda permanecem como reivindicação do grupo para a sua manutenção e ampliação, porém com expectativas distintas daquelas postas anteriormente. É nesse ponto que a intersubjetividade do pensamento dialógico Maxakali é fundamental para as reflexões sobre o diálogo entre culturas. O diálogo pressupõe duas perspectivas de mundo, que no caso específico, são assimétricas e incomensuráveis. A indagação colocada é se o diálogo seria a abertura para a colocação das incompatibilidades culturais.

Levando em consideração que todos são sujeitos e que a comunicação não perpassa apenas pela verbalização, mas por outras formas de linguagem, arrisco a dizer que é possível, mas não como forma de aceitação das diferenças, uma vez

que no cerne do próprio discurso de aceitação está implícito o tratamento desigual, e sim conferindo autonomia de seu modo de existência, embora distinto, localizado no mesmo patamar.

Como visto a arte Maxakali sintetiza a sua filosofia, pois a concepção do mundo gira na fusão de contrários que se interpenetram e formam um terceiro ou múltiplos. É uma sociedade *coimplicativa*, em que a razão está calcada na afetividade. Essa compreensão, no sentido hermenêutico, dos sentidos da realidade existente que transcorre pela dialogicidade na mediação dos contrários foi o que pretendi ao longo desta tese. Espero ter contribuído com a minha semente/continente e que talvez possa ser semeada e afetada em solos e corações, acadêmicos ou não.

BIBLIOGRAFIA

ALVARES, M. M. - *Yãmĩy, os espíritos do canto: a construção da pessoa na sociedade Maxakali*. Belo Horizonte/UNICAMP, 1992 (Dissertação de Mestrado).

_____. A educação indígena na escola e a domesticação indígena da escola. In *Revista do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Belém, 2000.

ALVES, J.P. Novos atores e novas cidadanias: o reconhecimento dos direitos dos povos indígenas a uma educação escolar específica, diferenciada, intercultural e bilíngüe/multilíngüe. IN MARFAN (org) *Congresso Brasileiro de Qualidade na Educação – Formação de Professores – Educação Escolar Indígena*. Brasília: MEC/SEF, 2002 (20-24).

AMOROSO, M. R. Mudança de hábito: catequese e educação para índios no aldeamentos capuchinhos. In LOPES DA SILVA, A. & FERREIRA, M.K.L. (orgs) *Antropologia, História e Educação: a questão indígena e a escola*. São Paulo: Global, 2001 (133-156).

ANTUNES, M.D. *Pequeno dicionário Indígena – Maxakali/Português – Português/Maxakali*. Juiz de Fora, 1999.

AUGRAS, M. *Dimensão simbólica: o simbolismo nos testes psicológicos*. Petrópolis: Vozes, 1980.

_____. *O ser da compreensão: fenomenologia da situação de psicodiagnóstico*. Petrópolis: Vozes, 1981.

AVENS, R. *Imaginação é realidade: o nirvana ocidental em Jung, Hillman, Barfield e Cassirer*. Petrópolis: Vozes, 1993.

BACHELARD, G. *A epistemologia*. Lisboa: Edições 70, 1971.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989a.

_____. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989b.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *A Formação do Espírito Científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

BADIA, D. *Imaginário e ação cultural as contribuições de G. Durand e da Escola de Grenoble*. Londrina: Ed. UEL, 1999.

BADIA, D. & PAULA CARVALHO, J.C. *Pessoa, grupos e comunidade: o personalismo ontológico de N. Berdiavev, suas ampliações na antropologia hermenêutica e na educação fática*. São Paulo: Ed. Plêiade, 2002.
BARCELOS NETO, A. *A arte dos sonhos: uma iconografia ameríndia*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia/Assírio & Alvim, 2002.

BARTH, F. *Théories de l'ethnicité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas - Arte, magia e técnicas*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BICALHO, C. A. *Narrativas orais Maxakali – uma proposta de transcrição e análise*. FAFICH/UFMG, 2000. (Dissertação de Mestrado)

BINDÉ, J. Complexidade e crise da representação. IN MENDES, C. *Representação e Complexidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

BOAS, F. *Primitive art*. New York: Dover publications, Inc, 1950.

BONFIL BATALLA, G.- La teoria del control cultural en el estudio de procesos étnicos. *Anuário Antropológico 86 – Identidade e Etnia*. Brasília/RJ, Ed. Unb/Tempo Brasileiro, 1988.

BRANDÃO, C.R. *Somos águas puras*. São Paulo: Papirus, 1994.

BRASIL/MEC - *(Referencial curricular nacional para a escola indígena - RCNEI)*. Brasília: MEC/Coordenação Geral de Apoio às Escolas Indígenas, 1997.

BULCÃO, M. *O racionalismo da Ciência Contemporânea – Uma análise de Gaston Bachelard*. Londrina: Ed. UEL, 1999.

CAMPOS, R. C. Movimento indígena e educação escolar em Minas Gerais. In *Anais do V Encontro de Pesquisa da FAE/UFMG*. Belo Horizonte: UFMG, 1998 (57-61).

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. *Sobre o pensamento antropológico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/MCT/CNPQ, 1988.

_____. Etnicidade, eticidade e globalização. In *O trabalho do antropólogo*. São Paulo/Brasília: Ed. UNESP/Paralelo 15, 2000 (169-188).

CARPENTEN. The skimo artist. In OTTEN, C. *Anthropology and art*. New York, The Natural History Press, 1971 (163-171).

CECILIA MEIRELES. Canção Excêntrica. IN *Viagem: Vaga Música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CENCILLO, Luis. *Creatividad, arte y tiempo: antropologia del arte. Tomo I – Creatividad y Materiales*. Madrid: Ed. Syntagma Ediciones, 19...

CASSIRER, E. *Ensaio sobre o homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *Linguagem e mito*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

CIMI/CPT/CREQUI. *Maxakali na luta pela vida*. Teófilo Otoni: CIMI-Leste, 1984.

CIMI/CNBB. Ensinar aprendendo. Aprendendo ensinando. *Revista Mensageiro*. Belém: 2001 (128) 11-18.

CIMI-LESTE/UFLA. *Queremos a mata de volta. Programa de Recuperação Ambiental da Área Indígena Maxakali – Minas Gerais*. Belo Horizonte, 2002.

DADOUN, Roger. Mais quels Occident? Quels Autres? Colóquio de Roma: *En marge: l'Occidente et ses "autres"*, p. 11-21, 1985.

D'AZEVEDO, W. A structural approach to esthetics: toward a definition of art in anthropology In *American Anthropologist*. 1958(60) 702-714.

DEMO, P. Cuidado metodológico: signo crucial da qualidade. In *Revista Sociedade e Estado – Inovações no campo da metodologia das Ciências Sociais*. Brasília, 2002 v.17 (2) 349-373.

DESCOLA, P. A selvageria culta. In NOVAES, A. *A outra margem do Ocidente*. SP/Brasília: Cia das Letras/MINC-FUNART, 1998 (107-125).

DOUGLAS, M. *Simbolos naturales: exploraciones en cosmologia*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

DUBORGEL, B. *Le dessin d'enfant: structures et symboles*. Paris: Jean Pierre Delarge, 1976.

DURAND, G. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Ed. Cultrix/EDUSP, 1988.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, M. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *O mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FENELON COSTA, M. H. *O mundo dos Mehinakú e suas representações visuais*. Brasília: Ed.UNB, 1988.

FERREIRA SANTOS, M. *O olho e a mão: educação e produção simbólica na compreensão mythodológica da sala de aula*. São Paulo: Instituto Butantan, 1997.

_____. Pessoa, imaginário e arte: perspectivas antropológicas em pesquisa. IN SANCHEZ TEIXEIRA, M.C. & SILVEIRA PORTO, M.R. (orgs) *Imagens da cultura: um outro olhar*. São Paulo: Ed. Plêiade, 1999.

_____. Theanthropos: o sagrado humano e o humano sagrado. IN VOTRE, S. *Imaginário & Representações sociais em educação física, esporte e lazer*. Rio de Janeiro: Ed. Gama Filho, 2001.

_____. Por uma razão sensível na velha educação de sensibilidade. *Cadernos de Educação*. Cuiabá, 2003a. 6(1) 37-51.

_____. O crepúsculo do mito: mitohermenêutica & Antropologia da Educação em Euskal Herria e Ameríndia. São Paulo: Tese de Livre Docência, 2003b.

_____. *Crepusculário: conferências sobre mitohermenêutica & educação em Euskadi*. São Paulo: Ed. Zouk, 2004.

FERREIRA, M.K.L. Escrita e oralidade no Parque indígena do Xingu: inserção na vida social e a percepção dos índios. *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, 1992 (35) 91-112.

_____. A educação escolar indígena: um diagnóstico crítico da situação no Brasil. In LOPES DA SILVA, A. & FERREIRA, M.K.L. (orgs) *Antropologia, História e Educação: a questão indígena e a escola*. São Paulo: Global, 2001 (71-111).

FÉTIZON, B. Conceito, imagem e representação. IN SANCHEZ TEIXEIRA, M.C. & SILVEIRA PORTO, M.R. (orgs) *Imagens da cultura: um outro olhar*. São Paulo: Ed. Plêiade, 1999 (9-31).

FIALHO, M.H. A FUNAI e o novo contexto de políticas públicas em Educação Escolar Indígena: uma questão de direito e cidadania. IN MARFAN (org) *Congresso Brasileiro de Qualidade na Educação – Formação de Professores – Educação Escolar Indígena*. Brasília: MEC/SEF, 2002 (25-28).

FREITAS, A. *A matéria diurna e a matéria noturna: o “homem das 24 horas” de Gaston Bachelard*. São Paulo: IQ/IF/FEUSP, 2003. (Dissertação de mestrado)

FUNAI/SEE-MG. *Yãmĩy xop xohi yõg tappet (Livro de cantos rituais Maxakali)*. Belo Horizonte, 2004.

GAGLIARDI, J.M. - *O indígena e a República*. São Paulo, Hucitec, 1989.

GNERRE, M. *Linguagem, escrita e poder*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

GONÇALVES, M.A. O mundo inacabado: ação e criação em uma cosmologia amazônica. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

GARDNER, Howard. *Arte, mente y cerebro*. Buenos Aires: Ed. Paidós, 1987.

GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Claredon Press, 1998.

GIANNINI, Isabelle V. Os índios e suas relações com a natureza. In GRUPIONI, Luís D. B. (org) *Índios no Brasil*. Brasília: MEC, 1994.

GOODALE, Jane C. & KOSS, Joan D. The cultural context of creativity among Tiwi. IN OTTEN, Charlotte (org) *Anthropology and Art*. New York: The American Museum of Natural History, 1971.

GOW, P. A geometria do corpo. IN NOVAES, A. *A outra margem do Ocidente*. SP/Brasília: Cia das Letras/MINC-FUNART, 1998 (299-317).

GOODMAN, N. *Los lenguajes del Arte: aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Seix Barral Editorial, 1976.

GRUPIONI, L.D.B. *Índios no Brasil*. Brasília: MEC, 1994.

_____. Os povos indígenas e a escola diferenciada: comentários sobre alguns instrumentos jurídicos internacionais. IN GRUPIONI, L.D.B.; VIDAL, L.B. & FISCHMANN, R.(org) *Povos indígenas e tolerância: construindo práticas de respeito e solidariedade*. São Paulo: EDUSP, 2001.

GUSDORF, G. *Myto y metafísica: introducción a la filosofía*. Buenos Aires: Nueva Editorial, 1960.

HABERMANS, J. O espaço público: 30 anos depois. IN Cadernos de Filosofia e Ciências Humanas, 1999 Ano VII (12).

_____. *Direito e Democracia: entre facticidade e validade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

HILLMAN, J. *Anima – Anatomia de uma noção personificada*. São Paulo: Cultrix, 1995.

HUME, D. *Tratado de la naturaleza humana*. Madrid: Editora Nacional, 1981.

JANUÁRIO, E.R.S. Terceiro grau indígena: cursos de licenciatura específicos para a formação de professores indígenas. IN MARFAN (org) *Congresso Brasileiro de Qualidade na Educação – Formação de Professores – Educação Escolar Indígena*. Brasília: MEC/SEF, 2002 (49-56).

JUNG, K.G. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1987.

KANT, I. *Duas introduções à crítica do juízo*. São Paulo: Iluminuras, 1995

KHUN, T. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LAGROU, E.M. *Caminhos, duplos e corpos : uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa*. São Paulo: FFLCH/USP, 1998 (Tese de doutorado).

_____. O que nos diz a arte Kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade? In *Mana – Estudos de Antropologia Social*: Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002 8(1) 26-61.

LANGER, S. *Filosofia em nova chave: um estudo do simbolismo da Razão, Rito e Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1971a.

_____. *Ensaaios filosóficos*. São Paulo: Cultrix, 1971b.

LEROI-GOURHAN, A. *Evolução e técnicas I – O homem e a matéria*. Perspectivas do Homem. Lisboa: Ed. 70, 1984.

LEVI-STRAUSS, C. *Raça e História*. Lisboa: Ed. Presença, 2000.

LIMA, T.S. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia Tupi. In *Revista Mana – Estudos de Antropologia Social*: Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996 2(2) 21-47.

_____. Para uma teoria etnográfica da distinção natureza e cultura na cosmologia Juruna. In *Revista Brasileira de Ciências Sociais*: São Paulo, 1999 14(40)

LOPES DA SILVA, A. Educação para a tolerância e povos indígenas no Brasil. In GRUPIONI, L.D.B.; VIDAL, L.B. & FISCHMANN, R.(org) *Povos indígenas e tolerância: construindo práticas de respeito e solidariedade*. São Paulo: EDUSP, 2001 (99-131).

LOPES DA SILVA, A. & FERREIRA, M.K.L. (orgs) *Antropologia, História e Educação: a questão indígena e a escola*. São Paulo: Global, 2001.

LUQUET, G.H. *O desenho infantil*. Porto: Ed. Minho, 1969.

MAFFESOLI, M. *A razão sensível*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2001.

_____. O tempo das tribos. O declínio do individualismo na sociedade de massas. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2002.

_____. O instante eterno. São Paulo: Ed. Zouk, 2003.

MAQUET, J. *The aesthetic experience: an anthropologist looks at the visual arts*. New Haven : Yale University Press, 1986.

MASTERMAN, M. A natureza do paradigma. IN LAKATOS, I & MUSGRAVE, A. *A crítica e o desenvolvimento do conhecimento*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

MAUSS, M. Técnicas corporais. In *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

_____. *Oeuvres: 2 - Representations collectives et diversité des civilisations*. Paris: Ed. de Minuit, 1968.

MEC/SEE-MG. *Projeto Nordeste/PNUD – Maxakali. Mõnãyxop Ägtux yõg tappet (O livro que conta Histórias de Antigamente)*. Belo Horizonte, 1998.

MELIÀ, B. Educação indígena na escola. *Cadernos CEDES*. Campinas, 1999 (19) 49.

MENDEZ, L. *Antropologia de la producción artística*. Madrid: Editorial Síntesis, 1995

_____. *La Antropologia ante las artes plásticas: aportaciones, omisiones, controversias*. Centro de Investigaciones Sociológicas, 2003.

MERIDIEU, F. *O desenho infantil*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.

_____. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *A fenomenologia da percepção*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

_____. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

_____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

MERRIAM, A. The arts and anthropology In OTTEN, C. *Anthropology and art*. New York, The Natural History Press, 1971.

MONTEIRO OLIVEIRA, L. *Produção cerâmica como reafirmação de identidade étnica Maxakali: um estudo etnoarqueológico*. São Paulo: MAE/FFLCH/USP, 1999.

MORIN, E. *O enigma do homem*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1979.

_____. *Ciência con consciência*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1984.

_____. *O método 4 – As idéias, habitat, vida e costumes, organização*. Porto Alegre: Sulina, 1998.

_____. *Religação dos saberes: o desafio do século XXI*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. *A necessidade do pensamento complexo*. IN MENDES, C. *Representação e Complexidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003 (69-77).

MOTTA PESSANHA, J.A. Prefácio à obra de BACHELARD, *O Direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

MOUNIER, E. *Introdução aos existencialismos*. São Paulo: Duas Cidades, 1963.

_____. *O personalismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

MUGRABI, E. O ensino superior indígena no Espírito Santo e o papel da Universidade. IN MARFAN (org) *Congresso Brasileiro de Qualidade na Educação – Formação de Professores – Educação Escolar Indígena*. Brasília: MEC/SEF, 2002 (42-48).

MUÑOZ CRUZ, H. Política pública y educación indígena escolarizada en México. *Cadernos CEDES*. Campinas, 1999 (19) 49.

_____. A educação no contexto da diversidade. IN MARFAN (org) *Congresso Brasileiro de Qualidade na Educação – Formação de Professores – Educação Escolar Indígena*. Brasília: MEC/SEF, 2002 (10-17).

NASCIMENTO, N. F. - *A luta pela sobrevivência de uma sociedade tribal do nordeste mineiro*. São Paulo/USP, 1984 (Dissertação de Mestrado).

ORTIZ-OSÉS, A. *Amor y sentido – Una hermenêutica simbólica*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2003a.

_____. *Hermenêutica, sentido e simbolismo*. IN ARAÚJO, A.F. & BAPTISTA, F.P. *Variações sobre o Imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003b.

OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1984.

OTTEN, C. *Anthropology and art*. New York: The American Museum of Natural History, 1971.

OVERING, J. (org) *Reason and morality*. ASA Monograph 24. London: Tavistock, 1984.

_____. The shaman as a maker of worlds: Nelson Goodman in the Amazon, *MAN*, 25(4) 1990 602-619.

_____. O mito como problema de tempo, realidade e outras questões. *MANA – Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro, 1(1) 1995: 107-140.

PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAULA CARVALHO, J.C. *Energia, símbolo e magia: uma contribuição à antropologia do imaginário*. São Paulo: FFLCH/USP, 1984 (Tese de Doutorado).

_____. Epistemologia e Antropologia do Imaginário em G. Durand. IN *Revista Reflexão*, 1993 (57).

_____. Etnocentrismo: inconsciente, imaginário e preconceito no universo das organizações educativas. *Revista Interface: Comunicação, Saúde, Educação*. Botucatu, 1997 1 (1) 181-186.

_____. Paradigma do Imaginário e Educação Fática: contribuições filosóficas e antropológicas. IN SANCHEZ TEIXEIRA, M.C. & SILVEIRA PORTO, M. R. (orgs) *Imagens da Cultura: um outro olhar*. São Paulo: Ed. Plêiade, 1999 (33 – 43).

POIRIER, S. Cosmologie, personne et expression artistique dans le désert occidental australien. IN *Anthropologie et sociétés*. Québec, 1992 v. 16 (1) 41-56.

POPOVICH, F.B. *Social power through ritual power in Maxakali society*. Texas, University of Texas, 1980 (tese de Doutorado).

_____. - *A revitalização dos rituais: uma forma de resistência Maxakali*, Brasília, 1992 (datilografado).

PRICE, S. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

PRYGOGINE, I. O fim da certeza. IN MENDES, C. *Representação e Complexidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003 (49-67).

RIBEIRO, B. (org) *Suma Etnológica. 3 - Arte Índia*. Petrópolis, Vozes, 1986.

_____. A linguagem simbólica da cultura material In *Suma Etnológica. 3 - Arte Índia*. Petrópolis, Vozes, 1986.

_____. Desenhos semânticos e identidade étnica: o caso Kayabi In *Suma Etnológica. 3 - Arte Índia*. Petrópolis, Vozes, 1986.

_____. A mitologia pictórica dos Dêsana In VIDAL, Lux (org) *Grafismo indígena*. São Paulo, Estúdio Nobel/FAPESP/EDUSP, 1992.

_____. As artes da vida do indígena brasileiro. In GRUPIONI, L.D.B. (org) *Índios no Brasil*. Brasília: MEC, 1994.

RIBEIRO, D. Arte índia. In ZANINI, W. (org) *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, 1983 (3).

RICOEUR, P. A função hermenêutica do distanciamento. IN *Interpretação e ideologias*. São Paulo: Francisco Alves, 1988.

_____. Abordagens da pessoa. *Revista Filosófica Brasileira*, 1992 (11-24).

_____. *Si mismo como otro*. Madrid: Siglo Veinteuno Editorial, 1996.

ROUANET, S.P. *Mal estar na modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

ROCHLITZ, R. L'esthétique et l'artistique. IN *Revue Internationale de philosophie*. 1996 v. 50 (198) 651-667.

RUBIN DE LA BORBOLLA, Daniel F. *Arte popular mexicano*. México: Ed. Fondo de Cultura Económico – Archivo del Fondo, 1974.

SANCHEZ TEIXEIRA, M.C. *Sócio-Antropologia do Cotidiano e Educação: repensando aspectos da gestão escolar*. São Paulo: FEUSP, 1988.

_____. A dinâmica do imaginário e a trajetividade da cultura: resignificando o social. IN VOTRE, S. *Imaginário & Representações sociais em educação física, esporte e lazer*. Rio de Janeiro: Ed. Gama Filho, 2001.

_____. Imaginário e memória docente : o mestre e a "pedagogia como mistério": a trajetória de Beatriz Fétizon. IN ARAÚJO, A.F. & BAPTISTA, F.P. *Variações sobre o Imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

SANCHEZ TEIXEIRA, M.C. & SILVEIRA PORTO, M.R. *Imaginário Cultura e Educação*. São Paulo: Plêiade, 1999.

SARAMAGO, J. *A Caverna*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

SCHAEFER, Jean-Marie. Qu'est-ce qu'une conduite esthétique. *Revue Internationale de Philosophie*. Vol. 50 (198) 4, 1996 (669-680).

SCHOLTE, B. Epistemic paradigms: some problems in cross-cultural research on Social Anthropological History and Theory. *American Anthropologist*. October, 1966 Vol.68(5):1192-1201.

SEE/MG. *Bay: A educação escolar indígena em Minas Gerais*. Programa de Implantação das Escolas Indígenas em Minas Gerais. Belo Horizonte, 1998.

SEE-MG/MEC. *Ũxexat ax hãm xeka âgtux (Geografia de nossa terra)*. Ũkoxuk xi xuktux et all.../MEC: Brasília, 2000.

SEEGER, A; DA MATTA, R. & VIVEIROS DE CASTRO, E.B. - A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras In OLIVEIRA FILHO, J.P. - - *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1987.

SEVERINO, A.J. *Pessoa e existência*. São Paulo: Cortez/Ed. Autores Associados, 1983.

SILVA, R.H. *A autonomia como valor e a articulação de possibilidades: um estudo dos movimentos dos professores indígenas no Amazonas, Roraima e Acre a partir de seus encontros anuais*. São Paulo: FEUSP, 1997 (Tese de doutorado).

SILVEIRA PORTO, M.R. & all... *Tessituras do Imaginário: cultura e educação*. Cuiabá: EdUnic/ CICE-FEUSP, 2000.

STERN, A. *El lenguaje plástico: estudios de los mecanismos de la creación artística del niño*. Buenos Aires: Ed. Kapelusz, 1965.

STRAWSON, P.F. *Indivíduos*. Madrid: Ed.Taurus, 1989.

SUBCOMANDANTE MARCOS. *A História das cores*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.

TARKOVSKY, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

TASSINARI, A.M. I. Escola indígena: novos horizontes teóricos, novas fronteiras de educação. In LOPES DA SILVA, A. & FERREIRA, M.K.L. (orgs) – *Antropologia, História e Educação: a questão indígena e a escola*. São Paulo: Global, 2001(44-70).

VAN VELTHEN, Lúcia H. Arte indígena: referentes sociais e cosmológicos. IN GRUPIONI, Luís D. B. (org) *Índios no Brasil*. Brasília: MEC, 1994.

VIDAL, L. B. (org) *Grafismo indígena*. São Paulo, Estúdio Nobel/FAPESP/EDUSP, 1992.

VIVEIROS DE CASTRO, E.B. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. In *MANA – Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro, 1996a (2) 115-144.

_____. Images of nature of society in Amazonian Ethnology. *Annual Review of Anthropology*. 25, 1996b (179-200).

_____. O nativo relativo. . In *MANA – Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro, 8 (1) 2002a (113-148).

_____. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac&Naif, 2002b.

VON MARTIN, A. *Sociologia del renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económico, 1946.

VYGOTSKY, L.S. *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: Ed. Akal, 1998.

WULF, C. O OUTRO: perspectivas da educação intercultural. IN MENDES, C. *Representação e Complexidade*. Rio de Janeiro:Garamond, 2003 (201-214).

DISCOGRAFIA

ARNALDO ANTUNES. As Árvores. IN *Um som*. BMG/Brasil, 1998.

MILTON NASCIMENTO. *Anima*. Ariola, 1982.

PAULINHO PEDRA AZUL. *Papagaio de papel*.Independente, 1990.

RUBINHO DO VALE. *Ser criança*. Independente, 1991.

GLOSSÁRIO

Āmmu' – vento

Āynhex – (fem.) mulher estrangeira, *āynhuk* – estrangeiro + *hex* - mulher

Āynhuk - (masc.) estranho, estrangeiro

Āynhuk xax – roupa, pele do estranho

Hāmham – terra

Hām kox tap – escuro, noite

Hām tap koah – manhã

Hāngăy – onça

Hep – sangue, líquido

Homă – antigamente, depois

Honhă – agora

Inmōxă – alma dos *āynhuk*, selvagem, canibal

Kax – palavra

Kax āmix – escrever, desenhar o som

Koho – fumaça; alimento oferecido aos espíritos

Kokex ūtak – ancestral mítico, *Kokex* – cachorro + *ūtak* – pai

Komăy – compadre, reciprocidade

Koxux – palavra, alma, sombra, reflexo

Koxux mŷy tappet – desenhar, “materializar a alma no papel”

Kuniōg – coelho

Kuxex – Casa dos cantos

Max – bom, bonito, belo

Măyōn – sol

Măyōn aktux ax – relógio

Măyōn xu pep – nascer do sol, aurora

Măyōn hei - “o sol está torto”; movimento do dia-tempo.

Măyōn mōnăhă – por do sol, crepúsculo, “o sol entra na terra”

Măyōn te yăy kote yŷm- “O sol está sentado no meio”, meio dia

Mikax – pedra,
Mikax kaka – embaixo da pedra
Mikax xap – afloramento rochoso
Mĩmãñã – poste sagrado
Mĩñĩy – cor preta
Mĩptut – casa, mĩp – diminutivo de árvore + tut – mãe = “árvore mãe”
Mĩptut nax – casa de barro, nax – barro, panela.
Mĩptut te kuxex penãhã - “as casas estão olhando para a Casa dos Cantos”
Monãiy - líder espiritual
Monãiy xop – grupo de antepassados
Mop – som de asas, movimento aéreo
Mot xap – assobio
Nax – panela
Pata – pé
Pataxax – sapato; “casca do pé”
Pekox- Céu
Penãhã – olhando
Ponnok – branca
Pot – dividido, distribuído
Tappet – papel
Tappet pet - “casa de papel”
Tartakox – Ritual de passagem dos meninos; “batizado”
Tihik – homem Maxakali
Tikmũ’ũn – autodenominação do povo Maxakali “nós seres humanos”.
Tiktak – primo
Tiktut – prima, cunhada
Tut – Mãe, matriz
Uhex – menina
Ũngãiy – feroz, bravo
Upit – menino
Ũtak – pai
Ũxuta – cor, cor vermelha

Xap – núcleo, semente
Xax – casca, pele
Xe' – cabelo
Xe'e – verdadeiro
Xop – conjunto, grupo
Xuk – morto
Xukpot – cemitério
Xukxax – cadáver, “casca morta”
Xumi' – colorir, desenhar
Xunnuk – redondo
Xupak – ouvir
Xutayĩxũxnãg – cor amarela
Yãmĩy – “espírito”, “ritual” e/ou “canto”.
Yãmĩy kup – poste ritual, veículo de trânsito dos espíritos
Yãmĩy xop – grupo de espíritos, alma dos mortos
Yãỹã – tio ou avô
Yhãõ – sêmen
Yhepnõg – menstruação
Yĩa – corpo
Yĩa xe'e – palavra verdadeira, “concretização do som”
Yĩxux – dar tom as cores cores
Yĩxuxmĩĩy – azul
Yĩxuxnãg – verde

LISTA DE FOTOS

Foto	Descrição	Ano	Página
01	Mikax xap – Pradinho (Pr)	1999	xvi
02	Festa Dia do Índio – (Pr)	2000	xx
03	Menina – Água Boa (AB)	2005	03
04	Tecendo os fios (AB)	2005	04
05	A autora junto às mulheres (AB)	2000	06
06	Vista da aldeia e sua morfologia (AB)	2000	14
07	Grande mãe (AB)	2005	15
08	Roça de mandioca (Pr)	1999	16
09	Caminha que conduz a aldeia (AB)	2005	22
10	Menina escrevendo no chão (AB)	2005	23
11	Menina e menino (AB)	2005	28
12	Caminhos entre o capim (AB)	2005	30
13	Pintura facial (Pr)	2000	39
14	Pintura corporal identificatória (Pr)	2000	40
15	Mãe com o filho tecendo os fios (AB)	2005	42
16	Ritual do Komãy - mōnãy e yãmĩy (AB)	2000	47
17	Mulher com artefato de argila (Pr)	1997	54
18	Homem empunhando o arco e flecha (AB)	2005	57
19	Meninas (AB)	2005	60

20	Pintura facial (AB)	2005	62
21	Ritual do Dia do Índio (Pr)	2000	63
22	Meninas desenhando (AB)	2005	77
23	Menina na escola (AB)	2005	81
24	Ritual do Dia do Índio (Pr)	2000	83
25	Yãmĩy kup – poste ritual (Pr)	1999	84
26	Casal de avós – tradição (AB)	2005	87
27	Meninos desenhando (AB)	2005	88
28	Menino pintando menina (AB)	2005	89
29	Mulher tecendo bolsa (AB)	2005	93
30	Sala de aula da escola (Pr)	2000	95
31	Crianças com arco e flecha (AB)	2005	98
32	Crianças na escola (AB)	2005	101
33	Menina desenhando na escola (AB)	2005	103
34	Mulher tecendo narrativas (AB)	2005	104
35	Ritual do Komãiy (AB)	2000	105
36	Kuxex e Yãmĩy kup – poste ritual (AB)	1997	106
37	Mulheres tecendo bolsas e colares	2005	107
38	Crianças desenhando (AB)	2005	112
39	Homem furando sementes com suas filhas (AB)	2005	113
40	Menino desenhando (AB)	2005	114
41	Meninas pintando a face (AB)	2005	115

42	Por do sol (AB)	2005	120
43	Mulher com seus filhos	2000	123
44	Menina carregando menino	2005	125
45	Mulher com Mĩmãñã (AB)	2005	126
46	Meninos na escola (AB)	2000	130

LISTA DE DESENHOS

Desenhos	Descrição	Página
01	Croqui da área do Pradinho – Luciane Monteiro	xvi
02	Mikax xap - Pradinho	xvi
03	Tex xux – arco-íris	01
04	Mĩmãñã e asa delta	02
05	Meninas	06
06	Caminhos na aldeia (AB)	12
07	Ônibus que faz a linha até Teófilo Ottoni (AB)	13
08	Mãos e contagem numérica (AB)	17
09	Yãmĩy xop no contexto da aldeia (AB)	21
10	Mĩmãĩĩ (Conjunto de árvores ou floresta) (AB)	24
11	Caminhos que conduzem às aldeias (AB)	27
12	Yãmĩy (AB)	30
13	O cosmos Maxakali (AB)	32
14	Composição do céu e terra (AB)	36
15	Bolsa, rede de pesca e colares de fios e sementes (AB)	37
16	Yãmĩy xunĩn (AB)	45
17	Hãngăy (onça) (AB)	45
18	Mulher e homem pescando (AB)	48
19	Artefatos e construção (AB)	49
20	Árvores e seus frutos (AB)	55

21	Mĩmãĩ e animais (AB)	56
22	Homem caçando (AB)	57
23	Asa delta - imaginação aérea do vôo (AB)	58
24	Pássaros e árvores com sementes (AB)	58
25	Pássaro no galho da árvore (AB)	58
26	Homem e mulher no interior do Mĩmãĩ (AB)	59
27	Contexto ritual e doméstico na aldeia (AB)	61
28	Ũhũn - Grupo de mulheres na aldeia (AB)	64
29	Composição céu-terra-água (AB)	65
30	Aldeia no centro do cosmos Maxakali (AB)	68
31	Tatu entrando no buraco (AB)	70
32	Mĩmãã e seu signo gráfico resultando no peixe (AB)	71
33	Homem caçando e seres da floresta (AB)	73
34	Contexto ritual na aldeia (AB)	76
35	Homem caçando (AB)	78
36	Caminho entre o Mĩmãĩ (AB)	79
37	Aldeia (AB)	80
38	Aldeia (AB)	80
39	Vida em aldeia (AB)	82
40	Mĩmãã e aldeia (AB)	85
41	Mĩmãã e aldeia (AB)	86
42	O sol entre o céu e a terra (AB)	86

43	Mĩmãñã e aldeia (AB)	90
44	Yãmĩy carregando Mĩmãñã e mulheres dançando (AB)	91
45	Mĩmãñã (AB)	92
46	Pesso e Mĩptut – casa (AB)	96
47	Aldeia (AB)	97
48	Contexto da aldeia (AB)	102
49	Contexto da aldeia (AB)	109
50	Casa entre Mĩmãĩr (AB)	111
51	Yãmĩy carregando Mĩmãñã (AB)	116
52	Yãmĩy (AB)	117
53	Aldeia no centro do cosmos (AB)	120
54	Homem caçando e mulher com rede de pesca (AB)	121
55	Céu e terra (AB)	122
56	Yãmĩy (AB)	126
57	Cosmos Maxakali (coincidentia oppositorium) (AB)	128