

# Transcriando yãmîy maxacali – um gênero nativo de poesia

Charles Bicalho\*

## Resumo

Este artigo trata de um gênero da literatura indígena Maxakali, povo que vive no Vale do Mucuri, em Minas Gerais. Os Maxakali falam e escrevem na língua Maxakali, do tronco lingüístico Macro-Jê. Verificamos entre os Maxakali a existência de um gênero de poesia que agora ganha as páginas de livros publicados como subsídio para o Programa de Implantação de Escolas Indígenas de Minas Gerais: o yãmîy. Propomos a transcrição, nos termos da teoria de Haroldo de Campos, como forma de tradução desta poesia para a língua portuguesa. E reconhecemos o yãmîy como sendo um gênero que se estrutura segundo uma lógica paratática, muito mais que hipotática, o que o aproxima de gêneros tidos como ideogrâmicos. Para tanto, realizamos uma comparação com o gênero de poesia africana *oriki*, cujo mais aprofundado estudo literário foi realizado por Antônio Risério.

Palavras-chave: Transcrição; Índios; Maxakali; Poesia; Ideograma; Yãmîy.

**M**îmtat é o nome em língua maxakali para a *Crotalaria Incana*, também conhecida como xique-xique. A plantinha produz uma pequena vagem cheia de sementinhas. Como me foi demonstrado por Rafael Maxakali, os índios a apanham no mato e, depois de pedir para que o filho ainda pequeno abra bem a boca, eles a apertam lá dentro de um jeito que faz com que a pequena vagem da *mîmtat* dê um estalo, uma diminuta explosão, na cavidade oral da criança e pronto. “É para chamar a fala. Para a criança não ficar muda”, diz Rafael. Perplexo, pego a vagem na mão e examino. E pergunto: “As sementes são as palavras da língua?”. Rafael sorri e confirma.

---

\* Texto recebido em setembro/2007 e aprovado para publicação em dezembro/2007.

\* Universidade Federal de Minas Gerais; doutorando em Literatura Brasileira.

Uma dessas sementinhas da vagem da *mîmtat* é a palavra *yâmîy*. Uma importante palavra da língua dos Maxakali, índios que vivem no nordeste de Minas Gerais, precisamente no Vale do Mucuri. Segundo os lingüistas, sua língua pertence à homônima família Maxakali, que por sua vez pertence ao tronco Macro-Jê. Macro-Jê e Tupi são os dois principais troncos lingüísticos indígenas do Brasil. Os Maxakali surpreendem por ainda manterem intacta não só sua língua, mas quase toda sua cultura, incluindo a religião, a organização social, os costumes, etc. Como nos ensinam os antropólogos, são um povo tradicionalmente seminômade, caçador e coletor. Costumavam vagar por ampla área que se estende do sul da Bahia ao norte do Espírito Santo, abrangendo todo o nordeste de Minas. Hoje em dia, pouco mais de mil indivíduos vive em reservas.

*Yâmîy* quer dizer “canto” em Maxakali. E também “espírito”. *Yâmîy* é a concepção central para se entender a cultura e a religião Maxakali. Para o Maxakali o trabalho com a palavra é o cerne da vida, da religião e da cultura. Em sua concepção o ser humano nasce com um *koxux* (fala-se algo como “kochui” – palavra que na sua língua designa qualquer idéia ou manifestação de imagem: seja um desenho, uma fotografia, a sombra e a própria alma). Quando morre, o ser humano deve ter seu *koxux* transformado em *yâmîy*. Para isso deve-se “coleccionar” *yâmîys*-cantos ao longo da vida (ALVARES, 1992).

Mais especificamente os *yâmîys* são cantos sagrados, verdadeiras composições poético-musicais (poemúsicas) cantadas nos rituais. Os *yâmîys* referem-se aos *yâmîys* (lembremo-nos que a palavra designa tanto os cantos quanto os espíritos). Ou seja, para cada divindade Maxakali há pelo menos um canto correspondente.

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

## DA ORALIDADE À ESCRITA

A escrita foi introduzida na língua maxakali por Harold Popovich, missionário do *Summer Institute of Linguistics* – SIL, órgão norte-americano que patrocina catequeses mundo afora. Popovich conviveu com os maxakalis na década de 1960, alfabetizou alguns índios e lhes traduziu a Bíblia.

A Constituição Brasileira (de 1988), em seu artigo 210, parágrafo segundo, dispõe: “O ensino fundamental regular será ministrado em língua portuguesa,

assegurada às comunidades indígenas também a utilização de suas línguas maternas e processos próprios de aprendizagem”. E no artigo 231: “São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens”. A partir daí tiveram início, em todo o Brasil, programas de educação diferenciada para os povos indígenas. Em Minas se criou o Programa de Implantação de Escolas Indígenas de Minas Gerais – PIEI-MG. Como parte do Programa objetiva-se a elaboração de material didático a ser usado pelos índios em suas escolas: cartilhas de alfabetização, livros de Geografia, Matemática, História e naturalmente obras literárias. Essa produção, no caso maxakali, costume ser bilíngüe. E sua literatura, antes exclusivamente oral, agora surge em livros. É assim que vemos nascer um novo e rico acervo literário a ser consumido também pela sociedade em geral. O produto final, revela Maria Inês Almeida (2000),

aponta para um modelo de texto cuja leitura demandaria antes os cinco sentidos do corpo, ao invés de um modelo logocêntrico, racional. Existe, portanto, a possibilidade de uma leitura semiótica dos livros indígenas, na medida em que, para os leitores/escritores pataxós, krenaks, maxakalis e xacriabás, pude observar que o texto verbal não tem predominância absoluta na produção de sentidos, como se dá normalmente com a literatura escrita. (p. 48)

## TRANSCRIANDO YÂMÎY – O ESPÍRITO E A COISA

Eu não falo maxakali, mas o que aprendi da língua nos quase dez anos de contato com ela, como professor do PIEI-MG, me permite traduzir, em colaboração com os índios, seus textos e, no caso da poesia, me permite transcriá-la em língua portuguesa.

No processo de tradução de yãmîys, primeiro são elaboradas versões prosaicas traduzidas palavra por palavra, em colaboração com os índios na reserva. Depois, com calma, busca-se a reprodução dos sons, a musicalidade dos versos, com certo ritmo; tentam-se recriar algumas imagens que se compatibilizem com a profusão metafórica natural da língua indígena. E outros elementos que fazem de um texto um texto poético.

A transcrição de poesia é a tentativa, como escreve Haroldo de Campos (1970), de captar o “espírito” do texto poético – em suas palavras, de “...ser fiel ao ‘espírito’, ao ‘clima’ particular da peça traduzida...” (p. 26):

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras,

da imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele ‘que é de certa maneira similar àquilo que ele denota’). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (p. 24)

Assim, o que se pretende, no caso de yāmîys, é deixar-se cair na tentação de captar ou capturar o “espírito da coisa” no texto maxakali – sendo o espírito o significado e a coisa, o significante, para usarmos a terminologia semiótica. Aqui não é o símbolo que determina. É, sim o ícone, que indetermina.

Vamos a um exemplo. O yāmîy seguinte foi registrado por Sandro Campos, linguísta da UFMG que pesquisa a língua maxakali.

#### ‘ŌNYĀM

*‘ōnyām tut̃hi xux māhā*

*‘ōnyām kutet xux māhā*

*‘ōnyām ah hām tu yāyhi ah*

*‘ōnyām mīm mōg yīmu yāy hih*

*‘ōnyām toktet xux māhā*

*‘ōnyām ‘āto kopa mōyōn*

*‘ōnyām mīm kox kopa mām hu mōyōn*

*‘ōnyām a hām tu mō ka’ok*

*‘ōnyām ‘upip ‘uxām xi pip ‘uxām ‘oknāg*

*‘ōnyām nāg upnok xi xepnak um*

Numa tradução prosaica temos:

#### O OURIÇO

o ouriço come folhas de embaúba

o ouriço come folhas de bambu

o ouriço não anda de dia

o ouriço anda em cima do galho da árvore

o ouriço come folhas de mamona

o ouriço dorme dentro do feixe de cipós

o ouriço fica dentro do oco do pau e dorme

o ouriço não anda rápido no chão

tem ouriço que tem espinho e outros que não têm espinho

o ouriço tem rabo e pêlos brancos

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

Não há o que fazer nos três primeiros versos. Já há inclusive uma assonância espontânea entre “embaúba” e “bambu” e o *ddd* de “anda de dia” do terceiro verso não é mal. No quarto verso podemos sintetizar “anda em cima do galho da árvore” em “caminha no galho da árvore”, em que os dígrafos *nh* e *lh* reverberam-se. O sexto verso, traduzido por “dorme dentro do feixe de cipós” (Sandro expli-

ca em pé de página que ‘*âto* em Maxakali designa “feixe de cipós cujo interior é usado pelo ouriço como abrigo”), pode ser adaptado para “dorme num ninho de cipós”, onde as consoantes nasalizantes *m* e *n*, duplicadas, mais o *nh*, amaciam sonoramente o leito do ouriço. “No oco do toco”, do sétimo verso, reproduz a aliteração do *k* no verso original, *kox kopa*, literalmente “dentro do buraco ou oco”. Na língua maxakali, *kox* aparece, por exemplo, na composição de *konāgkox*, vocábulo para “rio”, que é a junção de *konāg* (“água”) + *kox* (“buraco”). Ou seja, “um oco ou buraco onde corre a água”. Sonora e visualmente, a palavra “toco” acolhe literalmente o “oco” dentro de si. O oitavo verso tenta se comparar, pela aliteração dos *ss*, em “vai suave sobre o solo”, ao original, também com aliteração, só que em *m*. O verso seguinte mantém a repetição *pip ‘uxām xi pip ‘uxām oknāg*, que literalmente em maxakali quer dizer “tem espinho e tem espinho pequeno” (*oknāg* quer dizer pequeno, diminuto), mas apresenta um verso mais sintético e harmonioso: “com espinho e sem espinho”. Por fim, o último verso traduz o quase anagrama do original, entre *upnok xi xepnak* (*xi* em maxakali é a conjunção *e*), em uma rima assonante interna: “rabo” com “claro”.

Sendo assim, temos a transcrição:

#### O OURIÇO

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

#### YĀMÎY COMO UM GÊNERO POÉTICO IDEOGRÂMICO

A poesia yāmîy é originalmente multimídia. No estilo das melhores *performances*. Um yāmîyxop, ritual sagrado maxakali em que se entra em contato com os yāmîys, é um espetáculo que apela aos cinco sentidos. Alguns podem dizer que também ao sexto. Mas essa questão fica para os esotéricos. O que sei é que nos rituais nas aldeias, canto, dança, poesia e teatro são indissociáveis.

No aspecto visual, o figurino também não é menos importante. Cada yāmîy tem sua indumentária, suas cores e formas de pintura, que enfeitam o corpo daqueles que encenam. Ouve-se, canta-se, vê-se, respira-se, tateia-se e degusta-se com intensidade num ritual yāmîyxop.



O tato acontece no contato físico entre os participantes. Há momentos na dança em que se formam grandes círculos em que todos giram abraçados.

O paladar também é aguçado, pois faz parte dos rituais a ingestão de bebida (principalmente café e cachaça – sabe-se que tradicionalmente os maxakalis usavam certo chá cuja composição se desconhece, mas que se perdeu no tempo e foi substituído pelas bebidas acima mencionadas) e comida. O alimento costuma ser servido em caprichados pratos com *xuināg* (“arroz”), às vezes *pêyôg* (“feijão”), *xokkakak* (“frango”) ou carne de *xapup* (“porco”) ou *mûnûy* (“boi”) e *mākāhām* (“macarrão”). Se houver, também *kômîy* (“batata”), *kohot* (“mandioca”) e *paxok* (“milho”). A comida é uma oferenda aos yâmiys, que se satisfazem comendo vorazmente dentro da *kuxex*, a “casa de religião”.

O olfato, nas aldeias, é estimulado pelo cheiro do mato, da terra, do corpo e da fumaça, principalmente. Há muita fumaça (*kuho* – “corrô”). A fumaça impregna os objetos e as pessoas, uma vez que, recolhidos ao lar, os maxakalis acendem fogueiras praticamente dentro de casa, o que acaba por defumar a tudo e a todos (é característico o cheirinho de fumaça que impregna os objetos maxakalis, seu artesanato principalmente). E há também a fumaça dos cigarros fumados durante os yâmiyxops. A fumaça é sagrada para os maxakalis. É considerada alimento dos espíritos. Por isso se fuma bastante, tanto nos rituais quanto no dia-a-dia. Fuma-se tanto o *kohomanîy* (“cigarro preto”, que é o cigarro não industrializado, de palha ou enrolado em papel) quanto o *kohopodo* (“cigarro branco”, o cigarro industrializado). *Koho* é “fumaça” e, metonimicamente, “cigarro”. *Manîy* (“manin”), como já se percebeu, é “preto”, e *podo* (“pôdô”), “branco”. Nem Rimbaud, em luta para se libertar das amarras logocêntricas de sua França oitocentista, sonhou algo parecido em seus delírios sinestésicos.

O yâmîy não é uma forma fixa, como é o soneto no ocidente ou o haikai tradicional no Japão, ambos tendo determinada quantidade de versos, esquema métrico e esquema rímico. O yâmîy não sofreu a ação de nenhuma forja que pretende enquadrar a expressão poética dentro de qualquer molde, como costuma acontecer na cultura de mentalidade tipicamente branca e/ou ocidental. Pode-se dizer que o yâmîy é um gênero natural e verdadeiramente livre.

Antônio Risério, em seu *Oriki Orixá*, coloca o oriki, gênero de poesia oral africana, ao lado de outros, como o haikai japonês, o soneto ocidental, etc. Com a diferença de que o oriki não é um gênero de forma fixa como o soneto, por exemplo, que exige determinado número e tipo de estrofe e rimas para ser considerado um exemplar. Ou ainda o haikai que também, ao menos em sua origem no Japão, é estritamente composto por três versos cuja métrica é 5-7-5 sílabas poéticas, respectivamente.

Sobre o oriki, Risério (1996, p. 92) explica: ele não é oração. É sim uma “figu-

ração paratática do orixá”. Entende-se a parataxe por oposição à hipotaxe. Décio Pignatari (1995) esclarece:

a parataxe é a organização por coordenação, e o seu pivô é o conjunto das chamadas conjunções coordenativas; a hipotaxe é a organização por subordinação, que se articula graças às conjunções subordinativas. No Ocidente, domina amplamente a hipotaxe, desde quando os árias, saindo do norte da Índia, falando sânscrito, e caminhando para o ocidente, se transformaram nos gregos, que produziram a fissão nuclear da linguagem e das cabeças, ao criar e desenvolver o sistema predicativo da língua (sujeito/predicado/objeto ou complemento), especialmente quando o verbo *ser* é aplicado: *tal coisa é tal coisa*. Daí nasceu a lógica ocidental, que já tomou conta de todo o planeta. (p. 161)

Vejamos um exemplo de oriki. Trata-se do “Oriki de Oxumarê”, transcrito por Risério (1996, p. 154):

Oxumarê, braço que o céu atravessa  
Faz a chuva cair na terra  
Extrai corais, extraí pérolas.  
Com uma palavra prova tudo  
Brilhante diante do rei.  
Chefe que veneramos  
Paí que vem à vila velar a vida  
E é tanto quanto o céu.  
Dono do obi que nos sacia  
Chega na savana ciciando feito chuva  
E tudo vê com o seu olho preto.

O oriki, assim como o yãmîy, é também um canto a um espírito. No caso, um espírito africano: o orixá. Segundo Risério (1996, p. 93), citando o **Dicionário de cultos afro-brasileiros** de Cacciatore, o oriki é um “cântico de louvor que conta os atributos e feitos de um orixá”.

Paratático, portanto, é o oriki, – e, segundo nossa hipótese, também o yãmîy – no sentido de que o discurso que o estrutura prescinde de conectores lógicos, como as conjunções, e não se organiza em períodos compostos por subordinação, o que dá à fala ou à escrita seu caráter hierarquizante, como normalmente acontece no discurso ocidental. Segundo Pignatari (1995), com a “hipotaxe ontológica”, onde as frases se montam por subordinação hierárquica (oração principal, orações secundárias), podem-se montar argumentos, “numa seqüência de causas e efeitos” (p. 162). Já com a parataxe assinala o autor que “todas as frases estão em pé de igualdade. Não há orações secundárias ou subordinadas: todas são principais. São frases que podem ser justapostas e encaixadas *ad infinitum*” (p. 162).

Tal é uma característica não só do oriki, mas também do yãmîy maxakali. Vamos que o poema do ouriço transcrito aqui não apresenta “frases que se mon-

tam por subordinação hierárquica” numa “seqüência de causas e efeitos”. Ele se mostra muito mais como um texto em que “as frases estão em pé de igualdade”, sem orações subordinadas, em que as frases “podem ser justapostas e encaixadas *ad infinitum*”. É certo que o fato de ser o yãmîy um gênero oral exerce influência neste aspecto.

Cada verso se coloca como uma idéia ou imagem completa, sem conectores lógicos entre as frases. Cada verso é uma frase completa. O paralelismo que há no poema, principalmente pela repetição do sintagma “o ouriço” a iniciar cada um dos versos, reforça tal concepção.

Analisando o mesmo procedimento presente no oriki, Risério (1996) diz: “O *oriki* é sobretudo uma espécie de montagem de atributos do objeto que tematiza. Uma construção epítetico-ideogramática. O que importa é isso: montagem de atributos, colagem de predicados, justaposição de particularidades e emblemas”. E mais à frente: “O método de montagem. Um *oriki* de Omolu, por exemplo, é uma espécie de ideograma do senhor das pestes” (p. 93).

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

Pound (1976), provavelmente o maior teórico e realizador do método ideográfico, em seu *A arte da poesia*, no que alguns chamam de “manifesto imagístico”, vai preconizar para o poema: “tratamento direto da coisa; economia de palavras; frase musical” (p. 9-11).

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

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

Obviamente num yãmîy a frase é musical naturalmente. Até porque são cantos. Sendo assim, musicalidade e palavras (para usarmos os termos do próprio Pound: *melopéia* e *logopéia*) estão interligadas visceralmente. Tudo isso em função da construção de uma imagem. No caso, a imagem de um totem (tal construção de imagens na poesia, Pound denomina *fanopéia*).

Claro que com isso não queremos dizer que os índios são “vanguardistas”. Mas podemos dizer que eles intuitivamente realizam algo que a vanguarda busca racionalmente, através de pesquisas, tentativas e erros. No sentido que Fenollosa diz que “a poesia apenas faz conscientemente aquilo que as raças primitivas faziam inconscientemente” (CAMPOS, 1994, p. 128). De acordo com isso é que Wellek e Warren (s.d.), em *Theory of literature*, reconhecem que há certa linha descendente que liga os padrões atuais da literatura ao passado oral em cada cultura e, conseqüentemente, à recorrência do retorno ao primitivo, e falam da im-



portância da literatura folclórica ou oral para os estudos de teoria do gênero e de como a literatura necessita se “re-barbarizar” (não só a literatura, mas, podemos concluir, todas as artes e, por extensão, a cultura de um povo):

“Some important topics for genre theory we should like to suggest, though we can offer only questions and tentatives. One concerns the relation of primitive genres (those of folk or oral literature) to those of a developed literature. Shklovsky, one of the Russian formalists, holds that new art forms are ‘simply the canonization of inferior (sub-literary) genres’. Dostoyevsky’s novels are a series of glorified crime novels, romans à sensation, ‘Pushkin’s lyrics come from album verses, Block’s from gipsy songs, Mayakovsky’s from funny-paper poetry’. Berthold Brecht in German and Auden in English both show the deliberate attempt at this transformation of popular poetry into serious literature. This might be called the view that literature needs constantly to renew itself by ‘re-barbarization’”. (p. 235-236)

Para Eisenstein, “montagem é a idéia que nasce da colisão de duas tomadas independentes” (CARONE NETTO, 1974, p. 103-104). Em seu “Palavra e imagem” (O sentido do filme, 2002), ele vai compará-la em nível lingüístico com as palavras *portmanteau* de Lewis Carrol, também conhecidas como palavras-valise, uma palavra dentro de outra, ou dois vocábulos justapostos dando origem a uma nova e criativa palavra: “Dois significados colocados em uma palavra, como se a palavra fosse uma mala *portmanteau*” (EISENSTEIN, 2002).

Eisenstein vai, em seu famoso estudo “O princípio cinematográfico e o ideograma”, analisar o haicai e o tanca, gênero mais antigo do qual derivou o primeiro, e dizer: “Ambos são pouco mais que hieróglifos transformados em frases. Tanto que metade de sua qualidade é avaliada por sua caligrafia. (Podemos pensar que, no caso de uma obra oral, tal metade deve ser avaliada em função da performance). O método de resolução de ambos é inteiramente análogo à estrutura do ideograma” (CAMPOS, 1994, p. 152).

“Do nosso ponto de vista, estas são frases de montagem. Séries de tomadas” (CAMPOS, 1994, p. 153), acrescenta Eisenstein sobre o haicai. É como se cada verso fosse a tomada de uma cena num filme. Entre um e outro há um corte. Como se cada verso fosse um fotograma. Ou, como diz Modesto Carone em seu estudo sobre a poesia de Georg Trakl, “... as imagens isoladas do poema se comportam como as ‘tomadas’ ou os fotogramas montados num filme...” (CARONE NETTO, 1974, p. 15). O mesmo se dá no caso dos poemas maxakalis: cada verso pode ser visto como a tomada de uma cena, como se o poema fosse um roteiro sintético.

Ou seja, o que temos aqui é o que é chamado de “montagem de atributos”. No caso, atributos de um totem, o martin-pescador pequeno. Nos dizeres de Géfin (1982): “The very basis of the ideogramic method, Pound’s ‘intuitive affinity for description by particulars’...” (p. 5). Da mesma maneira que no método

ideogrâmico poundiano, os yãmîys maxakalis também apresentam os atributos dos seres cantados. O yãmîy maxakali é um ideograma que presentifica um deus ou totem. Sua estruturação se dá basicamente por montagem. A mesma montagem que é pressuposta do haicai e do oriki de Risério e que, no cinema de Eisenstein, é uma “atividade de fusão ou síntese mental, em que pormenores isolados (fragmentos) se unem, num nível mais elevado do pensamento, através de uma maneira desusada, emocional, de raciocinar – diferente da lógica comum” (CARONE NETTO, 1974, p. 103).

O yãmîy é, no âmbito maxakali, o que o oriki é no âmbito africano. Assim como os orikis, que Risério reconhece como um gênero de poesia, os yãmîy são uma espécie de avatar que também expressam a concretização de um espírito ou totem na terra por meio do método da montagem ou ideograma.

## Abstract

This article is about yãmîy, a gender of Maxakali indigenous literature. The Maxakali people lives in the Vale do Mucuri, in Minas Gerais. They speak and write in your own language, called Maxakali, which relates to Macro-Jê linguistic stem. We verify the existence of a poetic gender, which nowadays has been published in books as didactic material for an indigenous educational program. We suggest the “*transcrição*”, in terms of Haroldo de Campos’ theory of poetic translation, to the yãmîy. We recognize it as being a gender guided by a paratatic logic in its structure, which means it is a ideogramic gender like oriki from African culture, “transcribed” by Antônio Risério as well.

Key words: Transcriation; Indigenous; *Maxakali*; Poetry, Ideogram; Yãmîy.

## Referências

### Livros maxakalis

MÔNÁYXOP ‘ÁGTUX YÔG TAPPET/O LIVRO QUE CONTA HISTÓRIAS DE ANTIGAMENTE. Belo Horizonte: Secretaria Estadual de Educação de Minas Gerais-SEE/MG/Brasília: MEC, 1998.

YÂMÎY XOP XOHI YÔG TAPPET/LIVRO DE CANTOS RITUAIS MAXAKALI. Belo Horizonte: SEE/MG/Brasília: Funai, 2004.

PENĀHĀ – LIVRO DE PRADINHO E ÁGUA BOA. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG/CGEEI/SECAD/MEC, 2005.

### Outras referências

- ALMEIDA, Maria Inês. Os índios, seus livros, sua literatura. In: *Escola Indígena – índios de Minas Gerais recriam a sua educação*. BH: Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais. Abril de 2000, p. 45-65. (Coleção Lições de Minas, v. VI)
- ALVARES, Myriam Martins. *Yãmîy, os espíritos do canto – a construção da pessoa na sociedade Maxakali*. Dissertação de mestrado apresentada ao Depto. De Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como requisito para a obtenção do título de Mestre em Antropologia. Belo Horizonte, 1986.
- ANTUNES, Marisa Aparecida. *Pequeno dicionário indígena Maxakali-Português, Português-Maxakali*. Juiz de Fora: [s.n.], 1999.
- BARTHES, R. *Aula*. 6. ed. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BICALHO, Charles. *Narrativas orais Maxakali – uma proposta de transcrição e análise*. Dissertação de mestrado junto ao Departamento de Espanhol e Português da Universidade do Novo México. Albuquerque, Novo México, EUA: julho de 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem – Ensaios de teoria e crítica literária*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Ideograma: lógica poesia linguagem*. 3. ed. São Paulo: Ed. da USP, 1994.
- CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CARONE NETTO, Modesto. Palavra e imagem. In: *O sentido do filme*.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. Tradução: J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Coleção Debates – Filosofia)
- CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL. Editada por Antonio De Paulo. 17. ed. Rio de Janeiro, DP&A, 2004.
- EISENSTEIN, S. O princípio cinematográfico e o ideograma In: *Ideograma: lógica poesia linguagem*. In: CAMPOS, Haroldo de. (Org.). 3. ed. São Paulo: Ed. da USP, 1994. p. 149-166.
- GÉFIN, Laszlo K. *Ideogram – history of a poetic method*. Austin: Univ. of Texas P., 1982.
- PEREIRA, Deuscreide Gonçalves. *Alguns aspectos gramaticais da língua maxakali*. Belo Horizonte, 1992. Dissertação de mestrado em Linguística apresentada ao Depto. de Letras da UFMG.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. 3. ed. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Estudos – Semiótica)
- PIGNATARI, Décio. *Letras, artes, mídia*. São Paulo: Globo, 1995.
- POPOVICH, Harold. *The sun and the moon. A Maxakali text*?. In: Estudos sobre línguas e culturas indígenas. Edição especial Summer Institut of Linguistics, 1971.
- POPOVICH, Harold. *Maxakali supernaturalism*. Comunicação ao Summer Institute of Linguistics, 1976a (mimeo).

POPOVICH, Harold **Maxakali myths on cultural distinctions and Maxakali sense of inferiority to the national brasilian culture**. Summer Institute of Linguistics, 1976b (mimeo).

POUND, Ezra. **A arte da poesia**. Tradução Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

RISÉRIO, Antônio. **Oriki Orixá**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Theory of literature**. 3. ed. San Diego, New York, London: Harcourt Brace & Company, s. d.

ZUMTHOR, Paul. **La letra y la voz**. Madrid: Cátedra, 1989.