

XAMANIZANDO A ESCRITA: ASPECTOS COMUNICATIVOS DA ESCRITA AMERÍNDIA*

Silvia Lopes da Silva Macedo

Introdução

A escrita alfabética faz sua aparição entre os ameríndios Wayãpi pelas mãos dos colonizadores franceses, portugueses, brasileiros e missionários. Traços de uma escrita, de uma “protoescrita” ou de pictogramas — como aqueles encontrados em outras populações da Mesoamérica, como os Mayas e os Aztecas — nunca foram identificados entre esses ameríndios.

Por várias décadas a escrita teve pouco ou nenhum uso para os Wayãpi. No entanto, este quadro contextual vem mudando nas últimas duas décadas com a criação de escolas, com o desenvolvimento de projetos de educação, e com a maior proximidade desses ameríndios das populações brasileira e francesa.

A produção de escritos por esses ameríndios vem aumentando de forma exponencial. A maior parte dessas produções está destinada a usos específicos no interior da escola, aos projetos de educação, à escrita cotidiana — cartas, listas, documentos — à leitura e à produção de documentos burocráticos estatais e à produção de documentos para o movimento político indígena. Utilizando-se das técnicas e dos conhecimentos da escrita alfabética, os Wayãpi vêm elaborando uma escrita própria em língua vernácula e em língua portuguesa ou francesa, com usos, funções e interpretações específicos.

No entanto, pouco se sabe sobre esse uso da escrita, suas funções, as atribuições de sentido e suas relações com as formas discursivas e gráficas wayãpi. Um desconhecimento que não se restringe exclusivamente à escrita realizada pelos Wayãpi, mas também à escrita de outras populações ameríndias.

Entre os poucos trabalhos que se debruçaram sobre a questão da escrita ameríndia podemos identificar três linhas principais de análise: estudos linguísticos que analisaram principalmente as questões da grafia das línguas, dos alfabetos, e da gramaticalização das línguas (D’Angelis & Veiga 1997;

Emiri & Monserrat 1989; Franchetto 2008); estudos sobre as produções escritas entendidas como “literatura indígena”; e análises da atribuição de sentido, da representação e do uso da escrita pelos ameríndios (Fabre 1997; Gow 1990; Rappaport & Cummins 1998; Salomon 2001; Skar *apud* Fabre 1997, entre outros).

Neste artigo pretendemos contribuir com esta terceira vertente de estudos sobre a escrita em populações ameríndias por meio da análise de seus usos, das atribuições de sentido, de suas funções, interpretações e da incorporação da escrita pelos ameríndios.

Mediante a discussão do caso etnográfico wayãpi e de sua comparação com outros exemplos pertinentes procuraremos evidenciar tais usos, funções, atribuições de sentido e as interpretações. A tese que queremos demonstrar é que os usos e a aproximação semântica dos termos atribuídos à escrita àqueles atribuídos a outras práticas gráficas revelam o poder divinatório ou xamânico atribuído à escrita pelos ameríndios.

Xamanizando a escrita: atribuições ameríndias de poder divinatório à escrita

Alan Campbell (1989), em relato sobre a relação dos Wayãpi com a escrita, descreve em seu livro uma experiência vivida por ele entre os Wayãpi do Amapari (Brasil). O autor conta que uma vez, retornando a campo, foi acolhido pelos Wayãpi com impaciência. Durante sua ausência um jovem havia morrido de forma inexplicável e todos estavam à procura de uma resposta. Ao chegar à aldeia os índios levaram Campbell ao lugar onde o rapaz havia sido encontrado morto. Ali, relataram ao etnólogo todos os detalhes da morte do rapaz e pediram a Campbell que registrasse a descrição em seu caderno. O chefe Waiwai vigiava Campbell enquanto narrava os fatos, e dizia: “Ele está escrevendo tudo? Já escreveu tudo? Então agora ele sabe”. Uma vez finalizada a história e sua escrita, os Wayãpi perguntaram a Campbell a razão da morte do rapaz: “A escrita levaria, necessariamente, à resolução do problema. A escrita traria neste caso, assim como fazem os rituais xamânicos, explicações necessárias para mortes inesperadas, como era o caso do rapaz morto” (idem:59).

Uma situação de atribuição de sentido similar aconteceu comigo durante um de meus campos na aldeia de Trois Sauts, Guiana Francesa. Em uma tarde quente, estava em minha casa escrevendo no caderno de campo as recentes novidades etnográficas do dia quando recebi a visita de um senhor wayãpi — um velho e reconhecido cantor da aldeia de Trois Sauts. Eu já o

havia procurado e tentado convencê-lo, sem sucesso, a trabalhar comigo os cantos e os padrões gráficos wayãpi. Ao entrar em casa, ele me viu escrevendo e me pediu lápis e papel. Instalou-se à mesa e começou a desenhar longos traços curvilíneos, no sentido vertical da folha, que ultrapassavam os limites do papel. Ele escrevia, assim como eu. Continuei a escrever, observando com o canto dos olhos o que ele produzia. Em dado momento ele parou e me deu o papel dizendo: "Você queria saber, não é? Agora sabe". E se foi, deixando-me com o papel nas mãos. Saí correndo atrás dele, e perguntei o que era o desenho. Eram os rastros da anaconda, ele me explicou.

Assim como no exemplo de Campbell, em que a escrita daria, por si só, acesso a informações e a explicações não acessíveis por meio das outras faculdades de percepção, também no meu caso os traços escritos pelo senhor cantor o fariam. Nos dois exemplos acima citados a escrita permitiria acesso a conteúdos e a explicações procuradas.

Outros exemplos etnográficos apontam para esta relação entre a escrita e o xamanismo.

Gow (1990), ao analisar relato sobre o conhecimento da escrita por um líder piro, Sangama, antes da introdução da escrita e da escola pelos missionários do Summer Institute of Linguistics, estabelece igualmente uma relação entre o xamanismo e a escrita. Segundo o autor, a interpretação dos Piro sobre o domínio de uma técnica ainda não conhecida pelo grupo e sobre os conteúdos que esta permitia aceder é a de que estavam ambas calcadas no xamanismo piro. O líder Sangama, que afirmava ler os jornais que chegavam às suas mãos sem ter nunca aprendido a ler, fazia-o porque o papel, assim como os desenhos visualizados pelos xamãs em suas experiências com a *ayahuasca*, permitia visualizar aspectos de uma comunicação que era imperceptível à maioria das pessoas. E, diz Gow, para além desta interpretação do conteúdo gráfico da escrita, a forma como a leitura era feita — por meio de sopros e "limpeza de garganta" (*throat-clearing*) — confirmava seu caráter xamânico.

O exemplo dos índios Runa (Quéchua) do Peru, estudados por Skar, também vai neste sentido. Segundo Skar (*apud* Fabre 1997), as cartas "vazias", sem conteúdo, portando apenas um nome, são tomadas pelos Runa como cartas de magia, como uma forma de enviar "maus presságios" aos outros. Essas cartas são escritas em situações precisas e têm um objetivo também preciso. Afirma a autora:

As cartas pessoais são imediatamente interpretadas como atos de magia. Tem-se muito receio de receber de próximos, e mais ainda daqueles que residem em uma mesma aldeia, cartas familiares de necessidade não evidente[...] Para

os Runa, uma carta está devidamente endereçada quando respeita com rigor as fórmulas restritas e as regras canônicas. A expressão gratuita de um laço pessoal é a priori suspeita, pois expressa um perigo de difícil definição contido na clandestinidade do ato de delegar à escrita o anonimato de sua transmissão (Skar *apud* Fabre 1997:25).

Como vemos por meio desses exemplos, à escrita, ou ao desenho gráfico dos traços sobre o papel, é atribuído um poder divinatório similar àquele atribuído ao xamanismo. Assim como os xamãs, que por suas estatuetas, cigarros e cantos têm acesso a informações e a dimensões "invisíveis", podendo agir assim sobre as causas de infortúnios sociais e individuais, a escrita também permite esse acesso — ela permite a visão de causas e de relações não acessíveis a todos. No caso de Campbell, a escrita revelaria as causas da morte inexplicável do rapaz; no meu caso, a escrita me revelaria as informações que eu estava tão interessada em conhecer sobre os cantos e os desenhos.

Outro fato contribui para esta hipótese interpretativa sobre a relação entre a escrita e as práticas xamânicas: a atribuição de um mesmo termo para designar as práticas gráficas ameríndias e a escrita.

Escrita ou desenho? Os *kusiwa wayãpi*

Entre os Wayãpi,¹ escrita e grafismo são denominados pelo mesmo termo: *kusiwa, ekosiware*.²

Ekosiware (Campbell 1989) é a palavra wayãpi para desenhar, escrever, realizar grafismos. *Kusiwa*, segundo definição de Grenand (1979:251), significa "desenhar motivos, decorar, escrever".

Os Wayãpi, sobretudo os que moram no Brasil, tornaram-se conhecidos por seus grafismos. Os *kusiwa*, os grafismos dos Wayãpi meridionais, foram declarados pela UNESCO, em 2003, "Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade". Esses grafismos, realizados com a tintura do urucum, do jenipapo e de resinas, são pintados sobre o corpo e os objetos.

Os mitos que contam o aprendizado dos motivos *kusiwa* descrevem os tempos primordiais como um tempo sem especiação, quando todos os seres tinham aparência similar. Um dia o criador da humanidade, *Janejar*, decidiu diferenciar as espécies e organizou uma festa com este fim. A partir desse momento, os seres passaram a morar em espaços precisos, sob formas diversas. Os seres que caíram na água durante a festa tornaram-se peixes, os que pintaram os corpos com excrementos da anaconda (*moju*) e

partiram da festa voando tornaram-se os pássaros, e assim por diante. Os homens mantiveram sua forma "de gente", e foi da observação dos ossos e da pele da anaconda, dos espinhos do peixe, da pele de animais selvagens, mas também do bastão dos mortos e da pintura corporal dos inimigos que os Wayãpi se inspiraram para criar seus motivos gráficos.

Os Wayãpi não precisam de razões particulares para pintar seus corpos ou objetos. A estética e a beleza próprias dos desenhos são razões suficientes para sua realização. Diferentemente do uso dado às pinturas corporais em outras populações, como entre os Asurini do Xingu (Müller 1992a), os Kayapó-Xikrin do Cateté (Vidal 1992) e os Xerente do Tocantins (Lopes da Silva & Farias 1992), as pinturas wayãpi não determinam categorias de idade, de gênero ou de *status* social. Entre os Wayãpi, todos podem se pintar e ser pintados. Os motivos são acessíveis a cada um e seu uso depende mais do conhecimento e do desejo de seu realizador do que de uma categoria ou *status* social específico.

No entanto, a pintura corporal encontra limites de uso ligados aos estados pessoais do indivíduo. Durante festas e ciclos rituais, os corpos são cuidadosamente pintados, com exceção dos indivíduos em estados liminares, que não se pintam ou se pintam pouco. O conceito de se pintar — *o-mongy* — [segundo o dicionário de Grenand: "*-mõngi*: realizar pinturas faciais ou corporais com o sumo negro da fruta do jenipapo, *yanipa*. Etym. Sav.// de *mo* 'fazer'/*mi* 'noir'//cf. *-momi* 'pintar de negro'"] é em si revelador: pintar-se é ao mesmo tempo se decorar mas também mudar o estado da pessoa.

É igualmente importante lembrarmos a qualidade curativa dos revestimentos corporais. Entre as práticas terapêuticas, a pintura e os grafismos corporais são uma forma de terapia preventiva e profana (Gallois 1988:273), cuja eficácia está relacionada ao movimento de aproximação ou de distanciamento dos seres sobrenaturais e dos mortos. A pintura *kusiwa* com jenipapo torna os Wayãpi visíveis, aproximando-os do mundo dos mortos, do herói criador *Janejar* e dos seres sobrenaturais. De maneira contrária, o urucum, aplicado de forma uniforme, afasta os seres da floresta, dissimulando a pessoa e dando-lhe um odor repulsivo. Como vemos, os motivos *kusiwa* têm uma função que ultrapassa a da estética. Os *kusiwa* têm funções simbólicas e culturais e constituem um modo de estabelecer comunicação com outros domínios cosmológicos, religiosos e xamânicos constitutivos do mundo wayãpi.³

Antes da criação da escola pelos *karai* (brasileiros) e pelos *parasisi* (franceses), o *kusiwa* designava os motivos gráficos utilizados pelos Wayãpi em suas pinturas corporais e em objetos, assim como em motivos produzidos na cestaria e na cerâmica. Atualmente, *kusiwa* designa da mesma forma os

desenhos e os escritos realizados sobre novos suportes, tais como os caracteres nas cartilhas escolares, nos livros e nos cadernos, ou os signos escritos nos documentos oficiais.

Gallois (2002) descreve o uso do termo *kusiwa* antes do estabelecimento da prática da escrita pela escola e nos alerta para o encolhimento de sentido que este termo começa a sofrer pelo seu uso no contexto escolar:

O termo [kusiwa] se refere ao dente da cotia — *akusi*, utilizado pelos antigos Wajãpi como instrumento para fazer incisões. *Kusi* era o vocábulo antes exclusivamente utilizado para designar qualquer traço, risco ou desenho produzido com instrumental variado em pedras, cerâmica, ou ainda o corpo, para fins decorativos ou terapêuticos. Hoje, *kusiwa* — literalmente, o “caminho do risco” — também se refere à escrita. Noções complexas como esta não são intraduzíveis, mas quando transpostas ao único espaço da escola, acabam por reduzir a abrangência dos contextos de significação que o termo expressa (idem:22).

Se o encolhimento semântico do termo é uma questão a ser considerada e debatida, para evitar uma redução do conceito a um sentido estritamente escolar e técnico, o contrário, isto é, a extensão semântica da noção de escrita causada pela aproximação com o grafismo, é igualmente uma questão pertinente a ser pensada. Quando os Wayãpi designam a escrita pelo termo dos grafismos *kusiwa*, um movimento de extensão de sentido da palavra escrita em direção às práticas gráficas, ricas e imbuídas de simbologia se realiza. A escrita ultrapassa o sentido de técnica ligada à comunicação entre homens para ser compreendida em sentido mais amplo de uma comunicação extensa com seres e dimensões cosmológicas próprias às representações socioculturais wayãpi. A escrita, assim como o grafismo e como o xamanismo, permitiria então a comunicação entre seres e dimensões cósmicas wayãpi.

Este aspecto simbólico e comunicativo do grafismo vem sendo recorrentemente apontado em estudos sobre o tema. Já em sua conclusão à obra *Grafismo indígena*, Vidal e Lopes da Silva (1992) avançavam o papel central da estética e da arte gráfica nas sociedades ameríndias. Segundo as autoras, por meio da arte gráfica e de suas expressões estéticas é possível apreender significados cognitivos pelos quais as sociedades se organizam e exprimem suas percepções de si e do mundo, sendo as manifestações artísticas “condensados de significantes culturais”, que conjugariam a habilidade técnica do artista enquanto indivíduo e membro da sociedade às qualidades formais do desenho e seus conteúdos simbólicos.

Van Velthem (2003), em seu trabalho sobre a estética dos ameríndios Wayana, vai neste mesmo sentido. Ao analisar a produção artística dos

Wayana, a autora mostra a relação intrínseca entre arte, cosmologia wayana e o caráter comunicativo do grafismo.

Por meio da análise da estética wayana e da produção do belo — no sentido a ele atribuído pelos ameríndios — a autora mostra a complexidade das relações de produção e de predação que são constitutivas da cosmologia wayana. A produção e a simbologia dos objetos e do corpo, valorizados e estéticos segundo os padrões wayana, testemunham esta comunicação e a interatividade entre os seres vivos e o mundo que os envolve — um mundo povoado de animais, de inimigos, de seres sobrenaturais e sobre-humanos. Como nos ensina Van Velthem (2003), entre os Wayana os motivos permitem ver, por meio de seus padrões, outras realidades existentes mas invisíveis aos homens. A manifestação estética, guiada pela fala, utilizando-se de uma “metodologia de relações sucessivas” (idem:307), promove a exegese das imagens (idem:375).

Os ameríndios Wayana estão geográfica e historicamente próximos dos Wayãpi e estabeleceram ao longo da história relações de troca e de guerra. Os Wayãpi já definiram os Wayana como um de seus principais inimigos, mas igualmente como um de seus mais importantes parceiros de troca. Aos Wayana os Wayãpi atribuem certos objetos, algumas danças e músicas, certos padrões gráficos, assim como determinados ataques xamânicos.

A compreensão dos motivos estéticos como passarelas que agem em duplo movimento — eles *dão a ver* e *representam* concepções cosmológicas e sociais indígenas — é um dos aspectos comunicativos da arte gráfica ameríndia.

No entanto, um segundo aspecto desta qualidade comunicativa pode ser definido pela relação estreita existente entre arte gráfica e discurso oral. O processo de aprendizagem, de transmissão e de interpretação dos conhecimentos gráficos realiza-se tanto pela observação visual quanto pelos aspectos olfativos, sonoros e, sobretudo, pelo discurso oral. Os grafismos se dão igualmente à visão como à escuta. Entre os Wayãpi, esta articulação entre os grafismos e os discursos orais se verifica: os motivos *kusiwa* articulam imagem e som, a representação estética e o discurso. A leitura de um grafismo demanda ao mesmo tempo a análise estética e formal e a análise do discurso que a acompanha.

Esta imbricação entre o desenho e a fala não é nova. Presente nos debates sobre a evolução da escrita, o desenho foi comumente tomado como precursor da escrita, tomada por sua vez como fixadora do discurso oral.⁴ No entanto, a relação entre os domínios do desenho, da escrita e da oralidade é mais complexa e menos “cindida” do que se propõe (Severi 2004).

Em sua obra sobre a pictografia cuna, Severi (2004) atenta para a oposição falaciosa entre oralidade e escrita, demonstrando, por meio de sua etnografia e análise dos pictogramas cuna, as pontes entre esses dois domínios. Em sua

análise do canto do demônio e das pictografias cuna, o autor discorre sobre a natureza complexa e complementar da relação existente entre os pictogramas e o discurso oral. Os pictogramas são uma prática mnemotécnica indispensável à aprendizagem oral dos cantos xamânicos cuna, uma "arte da memória que articula de forma complexa duas ordens, a espacial e a temporal — a mnemotécnica e a geográfica — que organizam os lugares da memória do canto xamânico como um itinerário mental e cosmológico" (idem:227).⁵

Os grafismos ameríndios de que nos ocupamos aqui não são pictogramas. A análise das pictografias cuna e aquela dos grafismos wayâpi demonstram diferenças constitutivas dos dois campos. No caso dos grafismos wayâpi, a relação entre o motivo e a fala é igualmente complexa, mas diferente do caso cuna. O motivo representa e dá a ver os domínios invisíveis do mundo. Seu aprendizado e sua interpretação estão ligados ao mesmo tempo às técnicas de produção dos motivos e aos relatos orais. No entanto, à diferença do caso cuna, esta aprendizagem é pública e acessível a todos, em língua corrente. Os grafismos não estão restritos a uma ordem formal e invariável, como é o caso dos pictogramas cuna. Eles realizam de forma mais livre uma relação de complementaridade com os relatos orais e acompanham a lógica metamórfica que define a relação entre os domínios e os seres do cosmos.

O caráter interativo e comunicativo que existe entre os domínios da arte gráfica e o discurso oral não é uma relação simples nem imediata. Como afirma Barcelos Neto (2002), o grafismo não é a legenda da cosmologia, assim como a cosmologia não é uma simples explicação do grafismo. A complexidade desta relação, entre grafismo e oralidade, é exponencializada pelo caráter metamórfico e de transformação que estrutura a relação entre os homens e os demais seres que povoam o mundo ameríndio, pois o grafismo, além de tornar visíveis os seres e as relações invisíveis, é o lugar mesmo da transformação. É na relação entre a visualização dos motivos gráficos e a elocução das palavras que a metamorfose se realiza. É neste espaço relacional e interativo entre os domínios do visual e do oral (e olfativo) que a relação atinge todo o seu sentido.

A análise de Müller (1993 [1990]) dos grafismos asurini e da forma *tayngava* é um caso exemplar desta proposição. Müller analisa a arte gráfica e a produção material dos ameríndios Asurini do Xingu em sua etnografia sobre esta população. A autora estuda a forma e o caráter estético da forma *tayngava*, assim como a dimensão semântica e simbólica desta "imagem". A complexidade própria da noção *tayngava* é um conceito revelador da complexidade da relação entre "imagem" e identidade.

"*Tayngava* significa figura antropomórfica, objeto ritual xamanístico cuja tradução do nome é 'imagem humana' (t = possuidor humano; ayng =

imagem + ava (a) = sufixo formador de nome de circunstância)" (idem:242). *Tayngava* é a condensação de duas concepções — princípio vital e imagem — que torna visível o caráter concomitante, múltiplo e interativo da noção, pois *tayngava* não é a representação de apenas uma destas ideias, mas a coexistência das duas.⁶

A tese proposta pela autora sobre a forma *tayngava* nos permite ver por meio do exemplo do desenho asurini e de suas formas geométricas esta relação que ultrapassa a representação. Os *tayngava* não são uma representação-imagem, mas a realização da existência mesma do ser. Eles são constitutivos do ser, cuja imagem é parte compósita de sua existência. O desenho asurini, a forma geométrica, não representa, ele é. Forma que existe em si, de maneira autônoma.

E aqui complexificamos a discussão, adicionando à já complexa relação entre grafismo e cosmologia o caráter agentivo da imagem em sua relação com o corpo, tendo em vista que é sobre a pele que grande parte dos grafismos é realizada.

A agentividade da imagem⁷

No contexto ameríndio, a imagem, o corpo, a estética são dimensões fundamentais. É o corpo — a "vestimenta" — que define de forma perspectiva a identidade de um ser, um dos suportes privilegiados do grafismo. Em um mundo de metamorfoses constantes, no qual a lógica cultural está baseada na potencialidade das transformações e não na perpetuidade das formas (dos seres, dos animais, dos seres sobrenaturais e sobre-humanos), a distinção corporal é fundamental.

O corpo e a corporalidade constituem um sujeito de referência nos estudos das populações ameríndias das terras baixas. O artigo precursor de Seeger, DaMatta e Viveiros de Castro (1979) enfatiza a importância explicativa e interpretativa do domínio da corporalidade para as análises das sociedades ameríndias da Amazônia tropical.

Esta proposição sobre a pertinência da corporalidade adquire novas roupagens e se complexifica na proposição atual de Viveiros de Castro sobre o "perspectivismo ameríndio". O corpo, o "envelope", "a vestimenta" reencontram pertinência e importância, pois é o corpo que marca a distinção dos seres que, compartilhando da universalidade da cultura, se diferenciam pela forma particular de seus corpos.⁸ O corpo e a corporalidade (o idioma do corpo) são lugar de "segmentaridade provisória", sempre passíveis de metamorfoses. O corpo é assim uma forma fundamental porque distintivo e singular, mas

sempre cambiante segundo a “perspectiva” da interação, em uma rede mutável de interações possíveis no interior de um mundo povoado por seres “universalmente” humanos mas corporalmente animais (Viveiros de Castro 2002).

E é sobre este corpo, distintivo e singular, cambiante e perspectivo, que são desenhados os grafismos.

Segundo Viveiros de Castro (*idem*), o grafismo “animalizaria” o corpo durante os rituais. Penso que, mais do que isso, por meio da agentividade própria dos grafismos — exemplificada pela análise de Müller do motivo asurini *tayngava* — o grafismo, mais do que animalizar, superpõe vários seres, condensando-os, ou seja, o grafismo pintado sobre o corpo seria uma forma de presentificar e de realizar, ao mesmo tempo, em um único suporte — o corpo — seres e perspectivas diferentes.

É como se, ao desenhar sobre o corpo os motivos próprios aos outros seres — dos animais predadores ou míticos na maioria dos casos — os ameríndios produzissem um curto-circuito de imagens, assumindo várias formas de uma só vez, segundo perspectivas diferentes. Teríamos com isso a realização da metamorfose pela imagem e pelo grafismo, uma realização gráfica e imagética que facilitaria o estabelecimento da comunicação entre diferentes seres e domínios do mundo.

Estariamos assim diante de uma “condensação visual”, em uma apropriação minha bastante livre do conceito de “condensação ritual” proposto por Houseman e Severi (1994).⁹ Teríamos a condensação de várias “vestimentas” sobre um só suporte, o corpo do homem. Teríamos então um homem (segundo o seu ponto de vista e o de sua sociedade), cuja pele é o suporte de grafismos (de motivos agentivos que são a imagem — ou parte da imagem — de outros seres segundo seus pontos de vista), vendo realizar sobre si o poder agentivo da transformação gráfica, ou seja, a realização do processo de metamorfose feito pela sobreposição e pela condensação das imagens. Uma condensação que representa e cria ao mesmo tempo, facilitando a comunicação entre os diferentes seres que, em outras situações, não se comunicariam diretamente — ou se comunicariam por outros meios e por outros tipos de relação, por exemplo, a de predador e de presa.

A comunicação entre as dimensões seria então facilitada por esta condensação de imagens-formas corporais mutuamente invisíveis em sua universalidade humana, mas aqui tornadas visíveis, presentes e vivas pela composição e a agência dos desenhos.

A descrição que dá Barcelos Neto (2002) das “vestimentas” dos espíritos *wauja* pode ser citada como outro exemplo desta condensação visual. O *yerupoho* e o *apapaatai* são espíritos, monstros, imagens, vestimentas, seres antropomórficos. Esta pluralidade de definições coloca em evidência este as-

pecto da transformação dos seres e do mundo wauja. O que diferencia as duas categorias de espírito *yerupoho* e *apapaatai* é sua forma de vestir, constituída de vestimentas fabricadas pelos *apapaatai* no momento em que o sol aparece.

Segundo o mito wauja, a diferenciação dos *yerupoho* — seres antropomórficos ou zooantropomórficos que vivem no mundo obscuro em torno dos vivos e que habitam um formigueiro — em *apapaatai* se deu no momento em que os heróis criadores wauja fizeram aparecer o sol. Nesse momento, os *yerupoho* começaram a fabricar freneticamente “roupas”, máscaras e pinturas para se protegerem das ações deletérias do sol. Essas vestimentas não eram no entanto simples vestimentas protetoras. Elas tinham uma potencialidade transformadora. Os *yerupoho* que as vestiram se transformaram e assumiram a identidade da vestimenta, eles se transformaram em *apapaatai*. Os outros, os *yerupoho*, mantiveram sua imagem zooantropomórfica.

Vemos aqui, mais uma vez, a vestimenta, o corpo, as pinturas e as máscaras realizarem uma dupla ação: a da representação pela imagem e a da constituição da identidade e da existência do ser. A imagem, a vestimenta, o corpo não são apenas representação imagética, mas antes parte constitutiva do ser. No caso wauja, esta lógica se torna visível em todo o seu esplendor. Os seres antropomórficos ou zoomórficos vestem-se, pintam-se, desenham-se e fazem-se belos (ou feios, em alguns casos), assumindo assim identidades específicas.

A escrita como um grafismo?

Os grafismos ameríndios, como acabamos de discorrer, abrangem uma condensação de perspectivas e, com isso, a realização mesma da metamorfose. Poderíamos afirmar que esta condensação é atribuída pelos ameríndios aos grafismos da escrita? Venho construindo desde o começo deste artigo argumento que confirmaria esta relação.

Os exemplos iniciais apontaram para a interpretação indígena da escrita como prática divinatória com competência similar ao xamanismo. A descoberta das razões de um infortúnio, a revelação de suas causas e das relações invisíveis são competências atribuídas tanto à escrita quanto às práticas xamânicas.

Em seguida, discuti a atribuição do mesmo termo, *kusiwa*, às práticas da escrita e do grafismo, argumentando sobre a extensão de sentido de tal utilização. Salientei a capacidade do grafismo de ser agente comunicador entre as dimensões cosmológicas do mundo ameríndio — agente comunicador, mas também realizador, pois os grafismos sobre o corpo humano produziram

uma condensação de imagens presentificando ali várias perspectivas, e realizando assim a metamorfose e a identidade mesma dos diferentes seres que compõem o cosmos ameríndio.

Um terceiro argumento permite-me avançar nesta direção interpretativa. Ao participar das atividades escolares e extraescolares das crianças e dos jovens Wayãpi, presenciei muitas situações de escrita e coletei grande quantidade de desenhos. Estes, em sua maioria, não são grafismos corporais, mas desenhos figurativos. Ao final de cada obra realizada, fosse ela escrita ou desenhada, seus autores insistentemente me perguntavam: “Ele está bom, ele está belo o meu desenho?”.

Mas as produções eram boas ou belas? O que queriam dizer seus autores com esta pergunta? Na língua wayãpi, o belo e o bom compartilham um mesmo campo semântico e são designados pelo mesmo termo: *-katu*, que significa bem, bondade, bom, beleza, belo, fertilidade, fértil. No entanto, quando me perguntavam se suas produções eram belas e boas, estavam fazendo algo mais do que uma simples confusão linguística. Para eles, desenhar bem significa não apenas tornar uma coisa bela — um papel, um corpo, uma cestaria — mas também fazê-lo corretamente.

Como proposto mais acima neste artigo, no caso dos grafismos *kusiwa* sobre o corpo, os desenhos são um meio de estabelecer interação, uma comunicação com seres do universo ameríndio. A pintura negra sobre o corpo humano torna os homens belos, atraentes e visíveis aos mortos e aos seres sobrenaturais. Ela facilita o contato e a interação com estes seres. O vermelho, ao contrário, impede os homens de serem atacados por certos seres, porque a cor os esconde e protege. Como argumentei, a pintura, o grafismo, vai além de uma representatividade, ela tem uma agentividade sobre os homens e sobre os seres. Ela estabelece uma passarela, dando a ver e realizando sobre um mesmo suporte a pluralidade de formas e de seres.

Segundo os Wayãpi, uma boa interação com o mundo depende também da propriedade e da beleza de seus desenhos. O desenho permite aos homens estabelecerem relações com o mundo invisível. E a beleza caminha junto com o aspecto de propriedade da relação. A beleza é a condição sem a qual não pode ser encetada uma boa relação com os seres que povoam o mundo wayãpi, junto aos quais estes devem negociar sua existência. Estar belo, estar pintado é se tornar visível. Os motivos, os desenhos rendem a interação possível e teriam influência sobre o tipo dessa interação que os humanos estabelecem com os outros seres. A má aplicação gráfica poderia, por exemplo, contribuir para a predação.

Mas estar belo quer dizer também ter realizado corretamente a elaboração do desenho. Um belo desenho é igualmente um bom desenho. Sua beleza depende da boa execução dos padrões e de um bom controle da técnica.

É o caso para os Wayãpi, e o é também para outras populações ameríndias, como os Wauja (Barcelos Neto 2002).¹⁰

Voltando às produções das crianças e dos adolescentes, quando seus autores me perguntavam se suas obras eram belas e boas, eles estavam tentando se assegurar da propriedade de sua produção para a constituição de uma relação com outro ser — desta vez visível: eu. Seus desenhos e suas temáticas — flores, personagens de quadrinhos, letras, palavras — eram as imagens que eles reconheciam e atribuíam a mim como meu padrão gráfico, como padrão gráfico dos “brancos”.

Fazer belos e bons desenhos era então constituir com este outro — “branco” — uma boa relação. Para isso, eles utilizavam a prática cultural do grafismo, que lhes permitia, por um lado, criar uma boa relação com o outro — potencialmente inimigo e perigoso — domesticando-o por meio da pintura e do desenho, ao mesmo tempo em que eles o incorporavam por meio da utilização de seus padrões com o intuito de estabelecer uma relação de comunicação.

Essas produções gráficas não eram feitas sobre os corpos — se bem que muitas letras, palavras e nomes, é importante lembrar, sejam motivo de tatuagens definitivas nos corpos — mas sobre o papel. Suporte onipresente do mundo dos brancos, o papel é reconhecido pelos ameríndios como meio privilegiado dos brancos de estabelecer relações, ou seja, a incorporação e a utilização dos padrões gráficos *karai* e *parasisi* nos desenhos e na escrita seguiria a mesma lógica que define o uso e o simbolismo dos grafismos wayãpi. Os padrões vêm de fora, eles são atribuídos a outros seres e têm uma capacidade que ultrapassa a representação figurativa pura e simples. Os padrões gráficos são meios de estabelecer relações de comunicação com outros seres e ajudam a conceber a existência mesma destes outros. Em se apropriando de uma técnica e de uma estética gráfica, esses ameríndios procuravam realizar uma interação eficaz com os outros, os brancos, insistentemente presentes no mundo de hoje.

A proximidade da escrita enquanto desenho e grafismo pode por várias vezes ser verificada em situações cotidianas e escolares. Os quadros-negros, repletos de textos a serem copiados pelas crianças em seus cadernos, eram totalmente reproduzidos por elas que, além das palavras, retratavam todo e qualquer desenho ou grafismo existente na lousa. O texto, assim como os desenhos e os traços, era entendido pelos alunos como parte das imagens a serem reproduzidas nos cadernos. O mesmo acontecia na leitura de revistas. Tanto os textos como as imagens eram percebidos como partícipes de uma mesma forma de comunicação gráfica: letras e desenhos eram tomados como formas comunicativas de mesmo tipo. As tatuagens e os grafismos corporais,

que passaram agora a integrar, além dos motivos *kusiwa*, letras, nomes, flores, corações, dragões, personagens de histórias em quadrinhos, evidenciam igualmente esta aproximação gráfica entre a escrita e o desenho gráfico.

A escrita acumularia então essa capacidade comunicativa e de realização mesma dos seres que caracterizam as práticas gráficas. Enquanto grafismo, ela condensaria imagens realizando metamorfoses, fazendo coexistirem seres e facilitando a comunicação de perspectivas entre os mundos e os seres vários.

Porém a escrita vai além, pois ela é o encontro de perspectivas diferentes sobre a comunicação que, neste caso preciso, convergem em sua diferença. A escrita enquanto grafismo, padrão cultural, é apreendida, incorporada e utilizada pelos ameríndios como meio de comunicação e de estabelecimento de interação com outros seres por intermédio de padrões gráficos aplicados sobre folhas de papel e cadernos. A escrita, como o grafismo em sua "condensação visual", presentificaria, identificaria e metamorfosearia os múltiplos seres, facilitando a comunicação entre eles.

A interpretação não-índia sobre a escrita potencializa esta interpretação nativa, tendo em vista que a escrita é, para nós, um meio de comunicação e de estabelecimento de interações. Ao registramos conteúdos segundo os signos convencionais do alfabeto, estabelecemos uma forma de comunicação "escrita" com os outros.

Em um segundo movimento de curto-circuito e de condensação de significações e de usos, a escrita acumularia estas duas perspectivas sobre a comunicação, pois para ela confluem tanto a interpretação ameríndia dos grafismos quanto aquela da escrita atribuída pelos não-índios: a escrita dá voz a seres ausentes, ela os torna presentes, ela representa suas ideias e ela os faz existirem.

A escrita, em um desacordo de seus meios — da condensação ameríndia de imagens ao registro do discurso e das ideias dos não-índios — chegaria então a um acordo quanto aos seus fins: a comunicação, a incorporação, a domesticação e a realização existencial do outro.

Recebido em 18 de setembro de 2008

Aprovado em 22 de setembro de 2009

Silvia Lopes da Silva Macedo é professora da Universidade Federal do Espírito Santo. E-mail: <silvia.lopesmacedo@gmail.com>

Notas

*Agradeço a Bruna Franchetto pelo estímulo para redigir este artigo. E ao CNPq, que me permitiu escrevê-lo por meio da atribuição de uma bolsa de Pós-doutorado Júnior realizado no PPGAS/Museu Nacional, UFRJ.

¹ Os Wayâpi são ameríndios de língua da família tupi-guarani, que se distribuem em aldeias na região Noroeste do estado do Amapá (Brasil) e nas margens dos rios Camopi e Oiapoque, na região Sul da Guiana Francesa. Somam aproximadamente 1.200 indivíduos distribuídos em grupos locais (*wan*, *wanako* pl.). Seus territórios fazem parte de dois Estados-nação distintos, a França e o Brasil, o que implica políticas burocráticas institucionais diversas, assim como históricos de relação interétnica diferentes segundo a localização geográfica das aldeias. A escolarização e as práticas de escrita, representantes diretas no local do poder estatal, também apontam para esta diversidade de uma parte à outra da fronteira. Na Guiana Francesa, os suportes escritos que circulam nas aldeias são revistas de futebol, de televisão, revistas masculinas, livros escolares, romances, cadernos de classe e vários documentos oficiais, como cartas da Prefeitura, formulários governamentais para seguro-família e cartas-resposta do governo. A produção desses suportes escritos evidenciam principalmente dois usos específicos da escrita pelos Wayâpi da Guiana Francesa: um uso individual e um meio de comunicação interpessoal. E, apesar de ser verificada a sua presença e a sua eventual leitura, o uso da escrita no cotidiano aldeão é bastante raro. Comunicações escritas, como envio de cartas e bilhetes, são normalmente acompanhadas de comunicação oral pelo portador, ou seja, não basta escrever um bilhete, é preciso falar o que está escrito no papel. No Brasil, os suportes escritos que circulam são ligeiramente diferentes daqueles da Guiana Francesa. Encontramos nas aldeias livros escolares em língua portuguesa e em wayâpi. Estes foram produzidos pelos próprios Wayâpi ou por assessores da ONG que trabalham no projeto de educação. Revistas, livros didáticos enviados pelo MEC, cartilhas da MNTB, trechos de tradução da Bíblia feita pelos missionários, assim como muitas cartas, compõem o quadro dos suportes escritos presentes nas aldeias. Muitos documentos circulam entre a cidade de Macapá e as aldeias, e estão relacionados principalmente às atividades do conselho wayâpi, Apina. A escola é outro local que concentra parte importante da produção escrita, da mesma forma que os eventos ligados à vida escolar. Livros didáticos, cadernos, histórias pessoais, redações escritas em sala de aula e em diários formam um conjunto considerável de escritos. Essas produções circulam no espaço das escolas, mas também no interior das casas, para onde são levadas pelos alunos. Cartas e documentos relativos à vida institucional do conselho indígena concentram igualmente boa parte da produção escrita. Desde a criação do conselho Apina, os Wayâpi utilizam a escrita para estabelecer suas relações com os não-índios. Tudo deve ser escrito e documentado: esta é a prática dos brancos, identificada pelos Wayâpi como meio privilegiado de estabelecer relação, que passam a distinguir em sua comunicação com os não-índios. A diferença entre os suportes escritos circulando nas aldeias wayâpi no Brasil e na Guiana Francesa é pequena, mas significativa. Nos dois casos, as cartas e os documentos constituem a maior parte dos escritos, e muitos deles

relacionados às atividades escolares. No entanto, no Brasil, os escritos individuais, como formulários e documentos pessoais, são mais raros. A grande maioria das cartas e dos documentos refere-se às atividades comunitárias, dirigidos a todos os Wayãpi por meio de seu representante comunitário, o conselho Apina. Esses documentos constituem um meio de comunicação com o Estado, com instituições e organizações (como ONGs, por exemplo). O endereçamento comunitário ao conselho Apina se deve sobretudo à história do movimento indígena no Brasil, assim como ao estatuto jurídico específico de "índio", inexistente na Guiana Francesa:

² Estes índios não são os únicos a apresentar essa sinonímia. Em levantamento por mim realizado entre participantes indígenas do curso de licenciatura indígena na faculdade UNEMAT, Mato Grosso (21 etnias presentes no momento da enquete), há coincidência em 90% dos casos entre o termo usado para as práticas do grafismo e aquele usado para a escrita.

³ "Sua função principal, no entanto, vai muito além deste uso decorativo, pois o manejo do repertório de padrões gráficos é um prisma que reflete, de forma sintética e eficaz, a cosmologia deste grupo, suas crenças religiosas e práticas xamanísticas. É uma forma de expressão que evidencia, no seu uso cotidiano, o entrelaçamento entre a estética e outros domínios do pensamento. Sua eficácia reside na capacidade de estabelecer comunicação com uma realidade de outra ordem, que somente através do elenco codificado de padrões, e na mitologia, se pode conhecer. Narrativas orais e composições gráficas colocam em cena seres que não podem mais ser vistos pelos humanos de hoje, mas cuja existência pode ser acessada através dessas formas particulares de conhecimento e expressão" (Gallois 2002:10-11).

⁴ Segundo a definição de Higounet: "A escrita é antes de tudo, segundo a definição de um de nossos mais sábios mestres (J. Février), 'um procedimento do qual nos servimos atualmente para imobilizar, para fixar a linguagem articulada, fugidia em sua essência'" (idem 1997 [1955]:3).

⁵ "Assim, no relato pictográfico, há ao mesmo tempo mais e menos informações que no canto: menos porque a combinação de dois traços relativamente simples, um lugar constante e uma imagem variada, só traduz em parte, como vimos, uma fórmula verbal complexa; mais porque a notação por meio dos pictogramas mantém uma ordem de lugares de memória que não está vinculada exclusivamente ao desenvolvimento do texto, mas que também remete à uma estrutura cosmológica não descrita no canto. Ao traduzir o relato de viagem dos espíritos para a emblemática convencional dos 'povos', o xamã cuna não se limita a conservar seu saber mediante uma técnica de memória: ele insere também uma imagem complexa do cosmos indígena" (Severi 2004:226).

⁶ "A diferença sobre a subjetividade na linguagem permite passar da consideração de termos de oposição e relações de polaridade para a consideração de estados concomitantes de alteridade que é o que observamos na classificação dos seres do cosmos asurini, e que corresponde à relação de equivalência no estabelecimento de categorias sociais. Esta passagem de uma consideração a outra, segundo o que estou

procurando mostrar, é necessária para se compreender a cosmologia asurini. Nesse caso, então, a noção de par, associada à concomitância de planos cósmicos e ontológicos (isso e aquilo) não implica substituição (transformação disso naquilo), nem complementaridade (isso depende daquilo, isso é causado por aquilo), mas define dois (ou mais) como inteiros, autônomos, cuja relação produz um sentido dependendo da situação em que ocorre" (Müller 1993 [1990]:264).

⁷ Utilizo aqui o termo agentividade segundo definição proposta por Gell (1988:22): "O conceito de agência que emprego não é classificatório e livre do contexto, e sim relacional e dependente do contexto [...] O conceito de agência que emprego aqui é exclusivamente relacional: para qualquer agente há um paciente e igualmente para qualquer paciente há um agente. Isto reduz consideravelmente o aparente caos ontológico causado pela atribuição livre de agência a coisas não vivas como os carros. Carros não são seres humanos mas agem como agentes e sofrem como pacientes dos seres humanos em suas 'proximidades causais' a seus donos, a vândalos etc. [...] Preocupo-me com a relação agente/paciente nos efêmeros contextos e predicados da vida social, durante os quais nós certamente atribuímos — transacionalmente falando — agência aos carros, imagens, construções e várias outras coisas não-vivas, não-humanas."

⁸ "Esse reembaralhamento das cartas conceituais leva-me a sugerir o termo multinaturalismo para assinalar um dos traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias 'multiculturalistas' modernas. Enquanto estas se apoiam na implicação mútua entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas — a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, a segunda gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e do significado — a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos. A cultura ou o sujeito seriam aqui a forma do universal; a natureza ou o objeto, a forma do particular" (Viveiros de Castro 2002:348-349).

⁹ A condensação ritual, segundo definição proposta por Houseman e Severi (1994) é "a associação de modalidades de relações mutuamente exclusivas" (idem:205). Na análise do ritual de "travestissement" entre os Iatmul da Papua-Nova Guiné, os autores demonstram a condensação ritual de relações "exclusivas" entre ego, sua mãe e o irmão de sua mãe. Os autores argumentam que, ao intercambiarem as posições, os oficiantes do ritual tornam visível uma série de interações exclusivas entre gerações, gêneros, clãs e linhagens.

¹⁰ O autor descreve a mesma relação entre o belo e o "correto", entre o feio e o errado nos Wauja do Xingu. Em sua análise dos desenhos dos seres sobrenaturais (espíritos *apapaatai* e *yehaoho*), o autor descreve os princípios classificatórios do belo entre esses ameríndios — motivos que seguem os padrões gráficos reconhecidos, a simetria e o ritmo dos traços — e sua relação com a propriedade (correção ou erro) do desenho.

Referências bibliográficas

- BARCELOS NETO, Aristóteles. 2002. *A arte dos sonhos. Uma iconografia ameríndia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CAMPBELL, Alan. 1989. *To square with genesis: causal statements and shamanic ideas*. Iowa City: University of Iowa Press.
- CARDONA, George 2004 [1991]. "Écriture". In: P. Bonte & M. Izard (orgs.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France. pp. 221-222.
- CAVIGNEAUX, Antoine. 1989. "L'écriture et la réflexion linguistique en Mésopotamie". In: S. Auroux (org.), *Histoire des idées linguistiques*. Bruxelles: Pierre Madarga. pp. 99-118.
- D'ANGELIS, Wilmar & VEIGA, Juracilda 1997. *Leitura e escrita em escolas indígenas*. Campinas, SP: ALB/Mercado de Letras.
- EMIRI, Loretta & MONSERRAT, Ruth. (orgs.). 1989. *A conquista da escrita: encontros de educação indígena*. São Paulo/Cuiabá: Iluminuras/OPAN.
- FABRE, Daniel. (ed.). 1997. *Par écrit. Ethnologie des écritures quotidiennes*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- FERREIRO, Emilia. 2000. *L'écriture avant la lettre*. Paris: Hachette.
- _____. 2002. *Culture écrite et éducation*. Paris: Retz.
- FÉVRIER, James. 1984 [1954]. *Histoire de l'écriture*. Paris: Payot.
- FRANCHETTO, Bruna. 2008. "A guerra dos alfabetos: os povos indígenas na fronteira entre o oral e o escrito". *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 14(1):31-59.
- GALLOIS, Dominique. 1988. O movimento na cosmologia Waiãpi: criação, transformação e expansão do universo. Tese de doutorado. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- _____. 1992. "Arte iconográfica waiãpi". In: L. Vidal (org.), *Grafismo indígena*. São Paulo: Nobel/Fapesp/Edusp. pp. 209-230.
- _____. 2002. "Expressão gráfica e oralidade entre os Wajãpi do Amapá-Brasil". *Boletim do Museu do Índio*, 9:5-67.
- GELL, Alfred. 1988. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.
- GLASSNER, Jean-Jacques. 2000. *Écrire à summer: l'invention du cuneiforme*. Paris: Seuil.
- GOODY, Jack. 1972. *The myth of the bagre*. Oxford: Oxford University Press.
- _____. 1977. "Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec et sans écriture: la transmission du Bagré". *L'Homme*, 17:29-52.
- _____. 1979 [1977]. *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris: Minuit.
- _____. 2000. *The power of written tradition*. Washington: Smithsonian Institution.
- GOODY, Jack & WATT, Ian. 1963. "The consequences of literacy". *Comparative Studies in Society and History*, 5:304-345.
- GOW, Peter. 1990. "Could Sangama read?". *History and Anthropology*, 5:87-103.
- GRENAND, Françoise. 1979. *Dictionnaire wayãpi-français; lexique français-wayãpi*. Paris: EHESS.
- _____. 1982a. *Et l'homme devint jaguar. Univers imaginaire et quotidien des indiens Wayãpi de Guyane*. Paris: L'Harmattan.

- _____. 1982b. *Ainsi parlait nos ancêtres. Essai d'ethnohistoire Waiâpi*. Paris: ORSTOM.
- GUSS, D. 1990. *To wave and sing: art, symbol and narrative in the South American Rain Forest*. Los Angeles: University of California Press.
- HIGOUNET, C. 1997 [1955]. *L'Écriture*. Paris: Presses Universitaires de France.
- HOUSEMAN, Michael & SEVERI, Carlo. 1994. *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*. Paris: CNRS.
- LAGROU, Elsje. 2007. *A fluidez e a forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica*. Rio de Janeiro: Topbooks/CAPES/PPGAS/UFRJ.
- LOPES DA SILVA, Aracy & FARIAS, Agenor. 1992. "Pintura corporal e sociedade: os 'partidos' Xerente". In: L. Vidal (org.), *Grafismo indígena*. São Paulo: Nobel/Fapesp/Edusp. pp. 89-116.
- MACEDO-TINOCO, Sílvia. 2000. *Joviña, cacique, professor e presidente: as relações entre o conselho Apina e os cursos de formação de professores Waiâpi*. Dissertação de mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo.
- _____. 2006. *Ekolya et Karetajar: maître de l'école, maître de l'écriture. L'incorporation de l'écriture et de l'école par les amérindiens Wayâpi de l'Amapari (Brésil) et de l'Oyapock (Guyane Française)*. Tese de doutorado. Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- MÜLLER, Regina. 1992a. "Tayngava, a noção de representação na arte gráfica". In: L. Vidal (org.), *Grafismo indígena*. São Paulo: Nobel/Fapesp/Edusp. pp. 231-248.
- _____. 1992b. "Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante". In: L. Vidal, (org.), *Grafismo indígena*. São Paulo: Nobel/Fapesp/Edusp. pp. 133-142.
- _____. 1993 [1990]. *Os asurini do Xingu. História e arte*. Campinas, SP: Unicamp.
- RAPPAPORT, Joanne & CUMMINS, Tom. 1998. "Between images and writing". *Colonial Latin American Review*, 7(1):7-32.
- SALOMON, F. 2001. "How an andean 'writing without words' works". *Current Anthropology*, 42(1):1-27.
- SEGER, Anthony; DAMATTA, Roberto & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1979. "A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras". *Boletim do Museu Nacional*, 32:2-19. Série Antropologia.
- SEVERI, Carlo. 1996. *La memoria ritual. Loucura e imagen del blanco en una tradición chamánica amerindia*. Quito: Abya-Yala.
- _____. 2003. "Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie". *L'Homme*, 165:77-163.
- _____. 2004. *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*. Torino: Einaudi.
- TAYLOR, Anne-Christine. 2003. "Les masques de la mémoire. Essai sur la fonction des peintures corporelles jivaro". *L'Homme*, 165:223-248.
- VAN VELTHEM, Lucia. 2003. *O belo é a fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- VIDAL, Lux. 1992. "A pintura corporal e a arte gráfica entre os Kayapó-Xikrin do Cateté". In: _____. (org.), *Grafismo indígena*. São Paulo: Nobel/Fapesp/Edusp. pp. 143-190.
- _____. & LOPES DA SILVA, Aracy. 1992. "Conclusão". In: L. Vidal (org.), *Grafismo indígena*. São Paulo: Nobel/Fapesp/Edusp. pp. 279-293.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify.

Resumo

Analisar o uso, a atribuição de sentido, as interpretações e a incorporação da escrita pelos ameríndios é o objetivo deste artigo. Mediante a análise do caso etnográfico wayâpi (Brasil e Guiana Francesa), e de sua comparação com outros exemplos pertinentes, procuramos demonstrar, por meio de uma aproximação entre a escrita e as práticas gráficas/estéticas, que à escrita é atribuído, além de funções políticas e simbólicas, poder divinatório ou xamânico de amplo alcance comunicativo.

Palavras-chave Práticas gráficas, Escrita, Estética, Ameríndios Wayâpi, Xamanismo

Abstract

The aim of this article is to analyze the use, attribution of meaning, interpretations and incorporation of writing by Amerindians. By analyzing the ethnographic case of the Wayâpi (Brazil and French Guiana) and juxtaposing it with other pertinent examples, I look to demonstrate through a comparison of writing with graphic/aesthetic practices that, along with political and symbolic functions, writing is attributed a divinatory or shamanic power with a broad communicative range.

Key words Graphic practices, Writing, Aesthetics, Wayâpi Amerindians, Shamanism