

A escrita e os corpos desenhados: transformações do conhecimento xamanístico entre os Marubo

Pedro de Niemeyer Cesarino

Universidade Federal de São Paulo

RESUMO: Este artigo se dedica às transformações do conhecimento xamanístico dos Marubo (povo falante de língua Pano do Vale do Javari, AM) em sua relação com a escrita. Trata-se de focar a maneira como o xamanismo elabora os entrecruzamentos entre a escrita alfabética (e sua forma final, o livro) e a noção de pessoa, caracterizada pela modificação do corpo através da inscrição de grafismos (*kene*). Quais são os efeitos decorrentes do encontro entre os processos de aprendizagem e memorização envolvidos na escrita e os envolvidos na produção do corpo pela agência ritual? Quais são os pressupostos de pensamento de que se vale o xamanismo marubo para elaborar a interface com a escrita e seus modos de produção de conhecimento? O desenvolvimento de tais questões deve, por fim, indicar conexões possíveis entre o caso marubo e outras situações ameríndias.

PALAVRAS-CHAVE: Xamanismo, conhecimento, escrita, padrões gráficos, transformação, corpo.

Escrita e oralidade¹

Os povos indígenas das terras baixas da América do Sul costumam ser alguns dos principais eleitos para figurar o estereótipo da oralidade e suas carências institucionais e conceituais, por contraposição à escrita

como ferramenta exclusiva de regimes de conhecimento ditos civilizados. Do lado da oralidade, imagina-se haver uma ausência de sistematização de informações, de reflexão crítica sobre a própria tradição, de profundidade da memória, de conhecimento “histórico” ou positivo, entre outras supostas limitações. Do lado da escrita, encontrar-se-ia a capacidade plena de crítica, de acúmulo sistemático de informações, de uma memória de longo alcance ou duração e suas consequências ditas “científicas”. Contrastes assimétricos como estes², responsáveis por projetar sobre a oralidade toda uma série de defasagens epistemológicas, são parte da própria trajetória de afirmação do pensamento científico/filosófico ocidental e sua decorrente necessidade de invenção de uma alteridade genérica: o horizonte do mito e da tradição (cf. Detienne, 1981). Em que medida tais contrastes impedem a compreensão dos regimes de conhecimento de uma sociedade amazônica, bem como de seus processos de transformação derivados da relação com a escrita? Uma reflexão renovada sobre tais regimes de conhecimento poderá oferecer outros caminhos para as referidas contraposições viciadas entre o dito pensamento positivo (escrito, científico) e seus outros? Até que ponto, aliás, os povos ameríndios têm de fato a ver com esse problema ou, antes, como se dá a sua relação com um problema que lhes foi imposto de fora? Para aprofundar tais questões, não se pretende aqui revisar a longa trajetória da relação entre escrita e oralidade no Ocidente, mas sim apresentar uma maneira alternativa de pensá-la – a saber, aquela desenvolvida pelos xamãs de uma sociedade ameríndia da Amazônia, os Marubo, em suas reflexões sobre distintas ferramentas de conhecimento.

Certa produção da etnologia americanista tem mostrado recentemente como a imagem genérica da oralidade não é precisa o suficiente para compreender os sistemas ameríndios de conhecimento. Não por acaso, diversos de seus repertórios iconográficos – tais como os produzidos pelos Tukano (Kumu & Kenhíri, 1980), pelos Marubo (Montagner,

1996; Cesarino, 2011a, 2011b) e pelos Matsiguenga (Baer, 1994), entre outros – indicam uma estrutura narrativa bastante próxima dos critérios de composição das artes verbais. Parece mesmo haver um transporte de fórmulas verbais para repertórios de signos gráficos adotados nos desenhos, mediante a mobilização de critérios tais como ordem, sequência e paralelismo, entre outros adotados também pelos sistemas pictográficos ameríndios propriamente ditos (entre os quais, os dos Kuna, dos Ojibwa ou dos falantes de Nahuatl³). Essas soluções diversas relacionadas ao transporte entre o registro verbal e o visual, no entanto, não devem ser compreendidas como passos abortados em direção à escrita (cf. Déléage, 2009; Severi, 2007). Ao apontar para uma elaboração original da relação entre imagem e palavra, os estudos de repertórios iconográficos e pictográficos revelam um rendimento conceitual próprio. À maneira dos sistemas rituais e verbais a que se associam, o estabelecimento dessas iconografias é também acompanhado por discursos epistemológicos que se referem a parâmetros específicos de saber, elaborados e transmitidos por um grupo determinado de especialistas (cf. Déléage, 2011), cuja atividade intelectual em muito se afasta da imagem pré-concebida de passividade ou ausência de crítica atribuída às ditas tradições orais.

É dentro de um ambiente similar que os Marubo transmitem grandes e rigorosas sequências de cantos, dotadas de coerência interna e de persistência ao longo do tempo. Tal é o caso dos *saiti*: as longas narrativas míticas cantadas deste povo, que são metrificadas, marcadas por composições paralelísticas e por um arcabouço complexo de fórmulas poéticas (cf. Cesarino, 2011a; 2011b; 2012)⁴. É dentro de tal configuração, também, que alguns xamãs marubo (por conta de meu estímulo como pesquisador) se envolveram na produção de um rico *corpus* iconográfico fundado nesse transporte entre fórmulas verbais e fórmulas gráficas. Uma produção súbita, porém realizada a partir de um conjunto de expressões

visuais que não apenas exhibe rigor interno, como também insinua conexões diversas com outras iconografias pictográficas ameríndias. Produções como essas mostram que os critérios de que se vale o pensamento marubo em suas performances verbais (por exemplo, as envolvidas na execução de narrativas cantadas, os *saiti*) são originais o suficiente para acomodar a introdução do papel e da imagem gráfica a partir de soluções próprias. Eles apontam para a existência de um pensamento baseado em unidades visuais autônomas (orientadas em torno dos princípios do “surgimento”, “trajeto” e “estabelecimento”), passíveis de serem transportadas ou retraduzidas em mídias distintas da oralidade, a exemplo dos signos gráficos empregados em desenhos.

Vamos aqui examinar os parâmetros de pensamento a que recorre o xamanismo marubo nos processos de ajuste ou de acomodação de tecnologias de conhecimento e de memória distintas, tais como as envolvidas nas relações entre palavra e papel – mais especificamente, entre memória oral e escrita alfabética. Para tanto, os processos de ajuste entre esses distintos dispositivos de conhecimento não serão estudados através dos referidos repertórios iconográficos, aprofundados por mim em outros trabalhos⁵, mas sim por um outro aspecto, igualmente produtivo, da articulação entre palavra e imagem: aquele derivado do contraste entre escrita (e sua forma final, o livro) e corpo (coberto de padrões gráficos, os *kene*, que costumam ser aplicados também em outros suportes).⁶ Quais serão as categorias de pensamento através das quais tal contraste (bastante presente, por exemplo, na educação e pesquisa escolar indígena) é elaborado pelo xamanismo? Como lida com os ajustes e transformações, cada vez mais profundos, derivados dos processos de acomodação entre, por um lado, a escrita e seus livros e, por outro, a produção de conhecimento enraizada no corpo e na memória? Como se articulam, a partir daí, os diversos agentes envolvidos nesse processo, tais como professores, xamãs e pesquisadores? É através destas questões

que se oferece um exercício de reflexão sobre as interfaces entre distintos regimes de conhecimento (e seus respectivos agentes) que, nos dias de hoje, têm estabelecido relações constantes.

Nossos corpos desenhados

Começamos pelas reflexões sobre a escrita elaboradas por Paulino Memãpa, um xamã rezador marubo. Elas devem, em seguida, se articular com as maneiras pelas quais o contraste entre distintos dispositivos intelectuais tem sido processado pelos especialistas rituais de tal povo, além de indicar pontos de conexão com outros casos das terras baixas da América do Sul. Bastante vivo e dinâmico, o sistema xamanístico é marcado por longos processos coletivos de iniciação e formação dos xamãs rezadores (chamados de *kēchitxo* ou de *shōikiya*), bem como pela atuação de alguns poucos, porém expressivos, xamãs *romeya* (aqueles cujos duplos internos, *vaká*, costumam ser ejetados para fora do corpo a fim de realizar feitos diversos no cosmos e que, alternativamente, recebem espíritos *yovevo* em seus corpos para visitar os vivos desta terra).⁷ Na narrativa abaixo, eu perguntava a Paulino Memãpa o que ele tinha a dizer sobre a escrita. Paulino recorria a um episódio mítico do ciclo *Wenía* para, em seguida, tecer considerações sobre um sobrinho seu, o jovem xamã *romeya* Robson Venãpa.

Wicháro neská.

A escrita é assim.

Nokē shenirasī ano venomta, noke awesama,

Nossos antigos a perderam há tempos lá [a jusante], não é coisa nossa,

nenosh venomtaina, yoāvāivāishnatō a Itsāpapanā.

perdemos quando viemos para cá, assim costumava contar Itsāpapa.

Kape Tapānamāsh venomta ikachia.

Eles perderam quando atravessaram a Ponte-Jacaré.

Nokero noke chinā kene aya,

Mas nós temos pensamento desenhado,

noke chinā romei akasho nō chinārivi,

por nosso pensamento ser empajezado é que nós pensamos,

mapō nō chinārivi.

pensamos mesmo com a cabeça.

Askāmaīnō nawaro deosnē ramama atō eneti vana,

Mas não foi agora que deus entregou a fala aos estrangeiros,

askā petxikimas, atō yosiasho petxitipai

assim não esquecem, não esquecem seus ensinamentos

txipo kani mevi yosi kani,

e os jovens crescem sabendo escrever com as mãos,

aivo mevi yosi kani,

as mulheres crescem sabendo escrever com as mãos,

vene mevi yosi kani,

os homens crescem sabendo escrever com as mãos,

akī atō toirivi wichárasī.

são eles mesmos que detêm as escritas.

Nokē shenirasīro chināro chinā apawa,

Nossos antigos pensar antigamente eles pensavam,

ato anō vana apawa vana aya.

coisa para falar antigamente eles tinham.

Nokē vana yosíyanā, nokē vana yosíya neská,

Nosso conhecimento falado, o nosso conhecimento falado é assim,

txitxā kene nō vana,

nós falamos pelo cesto desenhado,

mōti kene nō vana,

nós falamos pelo estojo desenhado,

rewe kene nō vana,

nós falamos pelo caniço desenhado,

noke aká akásho ipawaverivi iki níkāvāivāishna.

assim nós fazemos, assim eu costumava escutar o que diziam.

Askátski na yorarasínā, yora kēchitxorasi,

Por fazerem assim é que as pessoas, as pessoas pajés todas,

aská askaivos atō chinā vana kaneimai, ese vana ikitō aká.

não erram suas falas-pensamento, assim como os seus ensinamentos.

Yora ese vana ikivoki askásevi, aivo chināishō awē iki, awē kenē awē vanariviki.

Gente que tem ensinamento também, tendo pensado elas falam, é o desenho delas que fala.

Yora chinā vanai naroyakamē askasevi, petxikima awē chinā a awē chināsho ikirvi.

As pessoas imitadoras de falas pensadas também, não esquecem porque pensam.

A chinā kene aya,

Têm o pensamento-desenho,

a chinā rome aya,

têm rome-desenho,⁸

a mōti kene aya,

têm estojo-desenho,

a rewe kene aya.

têm caniço-desenho.

A chinā veyash a txitxā kene ronoya akáshō ikirvi,

Pensam como o cesto-desenhado que fica pendente diante do peitopensar.

Aská atō vanā yosīa atō ikārivī ikiro, vana nikāvāivāishna.

Por isso eles ensinam suas falas, assim eu costumava escutar o que diziam.⁹

Askámāi wicháro aro nawanarvi, aro deosnē atō eneshti taise,

Mas a escrita é mesmo dos brancos, deus talvez tenha deixado para eles,

nawā toikeshnarvi.

os estrangeiros a detêm há tempos.

Tanai?

Entendeu?

Askána ē shavōtoani chinā.

Assim é o pensamento de meu sobrinho [Robson Venāpa].

Chināma keskánā namikasenā,

Pensa assim com a carne mesmo,

aro awesa, ā kasa, a nikāma taiseinā,

o que será isso, ele sabe, talvez não tenha escutado,

a awesaremē ika a kasa, a awesamē ika kasa,

mas o que talvez seja ele sabe, o que talvez seja ele sabe,

a chinā kene a vana,

é o pensamento-desenho que diz para ele,

aro a namī a kene rakákoīa, aská.

o desenho bem disposto em sua carne, assim é.¹⁰

A fala de Paulino Memāpa – um bom exemplo de discurso reflexivo sobre os contrastes e transformações de um sistema local de conhecimento – merece alguns esclarecimentos mais detalhados. A referência à perda da escrita, bastante lacônica, se dá mediante o recurso ao conhecido tema Pano da travessia da Ponte-Jacaré (*Kape Tapā*). A narrativa se

refere ao momento em que os antepassados, depois de terem surgido em um lugar a jusante, localizado no grande rio *Noa* (identificado a Manaus), começam a subir em direção às cabeceiras, a montante. No meio da viagem, os antepassados encontram a ponte-monstro atravessador, onde uma primeira separação entre o grupo inicial acontece. Passam primeiro pela ponte os antigos chefes e xamãs dos *Varinawavo* (Povo Sol), dos *Shanenawavo* (Povo Azulão), dos *Inonawavo* (Povo Jaguar) e outros povos antigos. Uma vez do outro lado do rio, eles chamam pelos demais parentes insensatos que haviam ficado para trás. Quando esses parentes – que faziam confusão e não escutavam os ensinamentos – se encontram no meio da ponte, os chefes serram o pescoço do monstro com um cabo de aço e todos caem nas águas. Os insensatos terminam por morrer retalhados por lâminas aquáticas e devorados por piranhas monstruosas. Seus duplos (*vaká*) partem de novo a jusante e se transformam nas prostitutas e pessoas arruaceiras das cidades dos brancos. Os antepassados mais sabidos (os chefes e xamãs) seguem a viagem em direção às cabeceiras.

De acordo com Memãpa, é nesse mesmo momento de separação entre dois grupos que os antigos perdem a escrita, já conhecida por eles. A estrutura narrativa em questão remete às considerações de Lévi-Strauss em *Histoire de Lynx*, segundo as quais mitos de surgimento dos brancos indicam uma capacidade do pensamento ameríndio para prever ou acomodar a alteridade a partir de estruturas prévias. Tudo aquilo que os brancos têm os antepassados também tinham, mas terminaram por perder por conta de alguma escolha ou de algum evento ocorrido nos tempos míticos.¹¹ É aí que se instaura uma grande diferença. Os brancos (ou não-indígenas, *nawa*) ficam com a escrita (que “deus” teria lhes entregado, especula Paulino) e os antepassados com outra tecnologia. A diferença daí decorrente, no entanto, não desencadeia exatamente uma defasagem do conhecimento dos antepassados com relação aos brancos.

Certamente admirável e desejada, a escrita dos estrangeiros não é considerada melhor do que a tecnologia disponível para os antigos: ela apenas caminha para outra direção, produz outra forma de saber. Os brancos crescem sabendo escrever com as mãos, ao passo que “nós” pensamos mesmo é com a cabeça (*mapo*), dizia Paulino.

Quais são as condições de tal pensamento? A que “cabeça” especificamente se refere o xamã rezador? Neste ponto, o recurso ao mito estabelecido por Paulino em sua reflexão vai se articular a outros importantes aspectos do xamanismo. A referência à cabeça é aí algo próximo de uma estratégia de discurso (ela indica que não se faz necessário lançar mão de algum implemento externo à pessoa para engendrar saberes)¹², já que o “peito” tem mais peso no xamanismo marubo quando se trata de falar de conhecimento.¹³ Em uma primeira instância, “peito” traduz *chinã*, noção complexa que designa certa dimensão interna distinta do peito físico (*shotxi*) do corpo, ainda que situada dentro deste. *Chinã* é também o termo que se costuma empregar para traduzir “pensamento” (veja Cesarino, 2011a). Tal dimensão interna a que se refere o termo deve ser compreendida como um espaço recursivo no qual vivem os duplos da pessoa, que a acompanham desde o nascimento até a morte completa do corpo exterior. Os duplos (*vaká*) são concebidos como três irmãos (o mais velho, o mais novo e o do meio), que habitam esta dimensão interna por eles mesmos entendida como uma maloca, similar àquela em que vivem os Marubo. Esses duplos internos, acostumados a sair do peito/maloca e a entreter relações com os espíritos *yovevo*, são responsáveis pela capacidade intelectual desse nosso corpo/carça (*shaká*) que os engloba. Nessa tríade de irmãos destaca-se o mais velho, chamado também de *chinã nató*, “núcleo do peito/pensamento”, que é o mais sábio e melhor entre eles e, também, o nosso mais importante auxiliar.

Da mesma maneira que a carcaça (isto é, esse nosso corpo externo) deve passar por uma série de produções rituais a fim de se tornar completa ou madura (*tsasia*), também os duplos-irmãos internos atravessam uma série de produções rituais (invisíveis aos nossos olhos) realizadas sobre seus corpos pelos espíritos *yovevo* em outras referências inacessíveis à experiência ordinária. É dessa forma que o duplo, tal como o corpo externo (ou a carcaça) se torna melhor, mais sábio e loquaz. É dessa forma, também, que ele termina por garantir a capacidade de exercer o tal “conhecimento falado” a que se referia Memãpa. Entenda-se: os duplos para si mesmos têm seus corpos (e, por isso, não podem ser traduzidos automaticamente por “almas”), que recebem operações rituais homólogas àquelas que se aplica sobre os corpos-carcaça desta escala visível à experiência ordinária. O xamanismo marubo é, entre outras coisas, uma forma de mimetização ou de transporte para esta nossa referência das operações rituais paradigmáticas realizadas pelos espíritos nos corpos dos duplos e demais agentes do cosmos. A pessoa marubo não será capaz de falar ou de pensar (e, por consequência, de memorizar longas séries de cantos) sem que seu duplo tenha sido alterado ou magnificado por uma produção estética, caracterizada pelo porte de implementos rituais tais como os mencionados por Paulino em seu depoimento.

Em primeiro lugar, Paulino falava (1) do cesto desenhado (*txitxã*), que fica “pendurado na frente do peito/pensamento”. Trata-se de um cesto de palha marcado com os padrões *kene* outrora confeccionado pelas mulheres. Neste caso, já chegaram a me dizer que a pessoa não tem exatamente um cesto dentro de si, mas que ele é na realidade uma metáfora para “pensamento”: “o cesto pendente na ponta do coração”. Outros, ainda, me disseram que esse cesto “deve ser o rádio dos xamãs”. Em seguida, Paulino se refere ao (2) estojo desenhado (*mōti keneya*), que fica

disposto na garganta da pessoa e garante o timbre grave de algumas vozes. A imagem parte de um instrumento importante do xamanismo marubo, o estojo feito de uma seção de bambu utilizado para armazenar rapé. Nos tempos atuais, ele tem sido substituído pelos potes de remédio dos brancos, que os xamãs trazem sempre junto de si. Mais uma vez, o objeto pode também ser considerado como uma imagem metafórica para a “grave voz desenhada” dos cantadores. O depoimento sobre a escrita menciona ainda (3) o caniço desenhado (*rewe keneya*), também disposto na garganta ou na traqueia da pessoa, assim fazendo com que ela tenha um timbre mais agudo para o canto. A imagem parte novamente de um outro instrumento do xamanismo, o longo inalador de rapé feito de taquara e osso de garça. Eis aí outra imagem para a “voz desenhada” de timbre agudo dos xamãs cantadores. Memãpa trata também dos (4) dardos mágicos desenhados (*rome keneya*), espécies de projéteis ou de pequenos objetos animados de várias cores e padrões que são colocados nos peitorais, nos antebraços e nas pernas dos xamãs. São responsáveis por tarefas diversas, tais como a capacidade de conhecer as direções espaciais, os passos das danças, a habilidade manual, entre outros fins. Podem também ser lançados como projéteis para atacar alguém. Por fim, a narrativa faz menção ao próprio (5) pensamento-desenho (*chinã kene*), que corresponde a uma malha desenhada e espalhada pelo corpo do duplo.¹⁴ Estes são os implementos de que a pessoa necessita para que se transforme em *yora koï*, isto é, em gente prototípica ou verdadeira (e distinta, portanto, dos brancos), dotada dessa capacidade de “pensar com a carne mesmo” a que se referia o narrador.



Figura 1¹⁵

Estojo para armazenar rapé (*mōti keneya*). Faixa central: padrão “larva de samaúma” (*shonō shena kene*). Base: padrão “folha de paxiúba” (*tao peika*). Bambu, madeira e fibra de tucum.

Fotografia: Pedro Cesarino.



Figura 2¹⁶

Antonio Brasil Marubo segurando na mão direita
seu caniço de inalar rapé (*rewe*).

Fotografia: Pedro Cesarino.

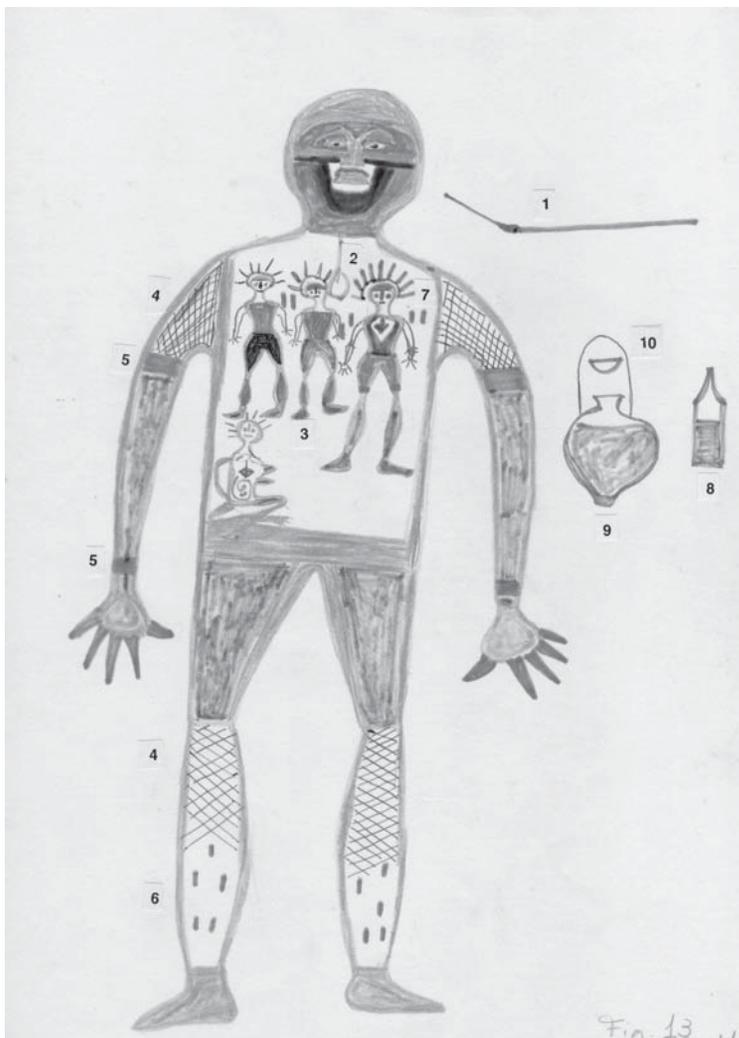


Figura 3

Xamã com seus duplos internos, ladeado pelos instrumentos xamanísticos (pote de ayahuasca, garrafa de rapé e inalador de rapé).

Publicado em Montagner (1996).



Figuras 4a e 4b

Manuel Sebastião Kanãpa recebe pintura corporal do padrão “lagarta de samaúma”. Urucum e gordura animal.

Fotografia: Pedro Cesarino.

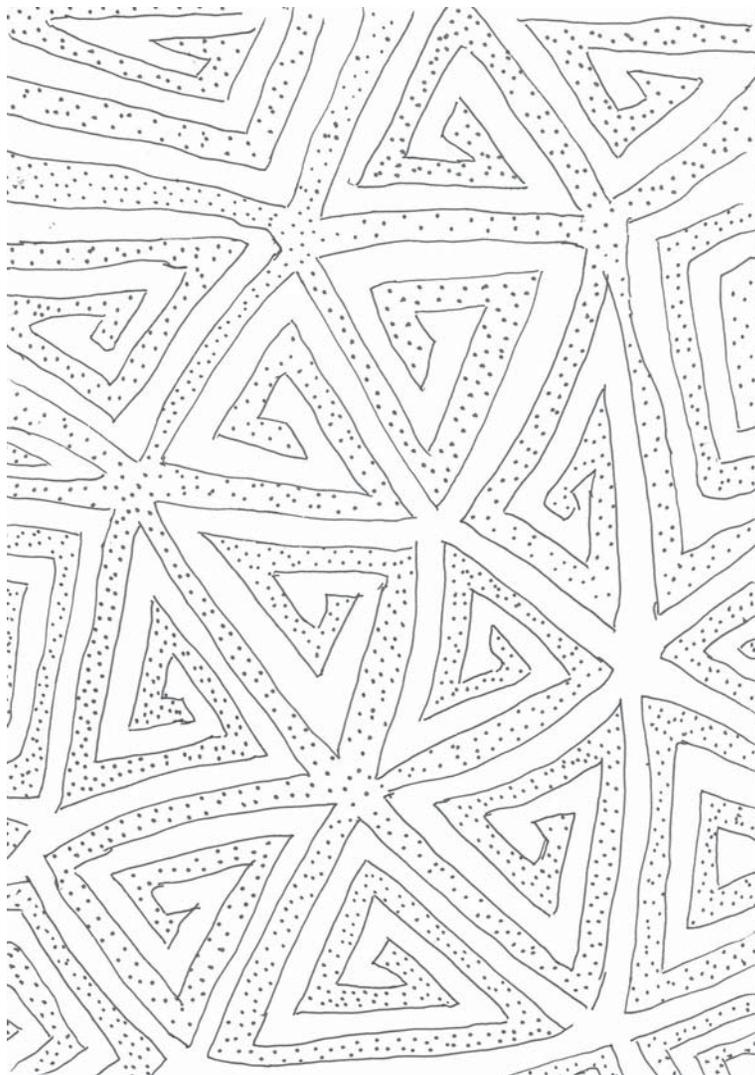


Figura 5
Nazaré Brasil Marubo.
Grafismo *veken kene*. Caneta hidrográfica sobre papel, 2005.

Nesses implementos que completam a imagem geral do duplo pensante da pessoa (o *chinã nató* ou “núcleo do peito-pensamento”) destaca-se um traço central: todos são desenhados, os grafismos *kene* são a sua marca comum. Qual é exatamente o seu papel para a constituição da pessoa e para a produção de conhecimento? Como vimos, o próprio corpo do duplo vai sendo gradativamente desenhado por suas tias-espírito ao logo de sua vida (regida por um ciclo biográfico distinto daquele do corpo/carcaça). Os rituais realizados sobre os corpos/carcaças tendem justamente a “imitar” ou a “reproduzir” (*naroa, tekia*) o que os duplos e espíritos fazem com seus próprios corpos nas outras referências – mas com corpos que são mais belos, mais sábios e melhores do que os nossos, putrescíveis, frágeis e fadados à decadência. Com os peitos, as costas, os braços, rostos e pernas desenhados, o duplo interno mais velho de um xamã *romeya*, por exemplo, conhece todas as direções do cosmos e seus principais habitantes, bem como suas línguas e costumes diversos. Os padrões aplicados nos peitos se referem ao norte (*naí parôri*); os aplicados nas costas, ao sul (*naí parô wetsã*); os do braço direito, ao nascente/jusante (*naí taeri, noa taeri*); os do braço esquerdo, ao poente/montante (*naí votī ikitō, manari*). Com eles, é possível apreender tudo o que há em tais direções, tais como os diversos coletivos de espíritos e suas línguas. Os desenhos são compostos por padrões específicos conhecidos alhures (nas terras dos espíritos) pelo duplo viajante, que então os reproduz ao retornar para esta terra. Alguns deles correspondem a uma espécie de código (comparados por alguns Marubo aos passaportes) com o qual se pode adentrar nos distintos domínios do cosmos. Os portadores do padrão *Shonō shena* (Figuras 1, 4a, 4b) e *Vekē kene* (Figura 5), por exemplo, têm acesso aos domínios arbóreos; os portadores dos padrões-sucuri, *tao peika kene* (Figura 1), acessam os domínios subaquáticos, e assim por diante. É desta maneira que um duplo inteiramente desenhado torna a pessoa “madura” ou “completa” (*tsasia*), isto é, capaz

de pensar em tudo o que for necessário. Robson Venãpa, o jovem xamã sobre o qual falava Paulino, tem 31 anos e conhece todos os cantos do repertório marubo, aí compreendidos os aproximados trezentos *saiti* (as narrativas cantadas que articulam uma vasta trama mítica). Se fossem todos transcritos, somariam alguns milhares de páginas. Tal memória prodigiosa – que outros xamãs mais velhos do que o próprio Robson não possuem – é garantida exatamente por esse “pensamento inscrito na carne”. Aí está a diferença com relação à epistemologia dos brancos, que “pensam com as mãos”, que pensam com outra coisa que os corpos duplicados cobertos de desenhos.

A escrita dos brancos tende a complicar esse processo, mas sem eliminar a sua autonomia e capacidade de produzir sentido. Dizem os Marubo que, quando leem livros demais, os jovens ficam com os olhos embaçados e com tontura. O duplo do papel (*papiri yochi*), com seu cabelo raspado à maneira dos soldados das cidades, é insolente e costuma atrapalhar os jovens, que deixam então de escutar as falas (*vana*) de seus parentes mais velhos. Quando outro xamã *romeya* atuante no alto Ituí voltou já alfabetizado de uma longa temporada nas cidades e no exército, ele passou a ter problemas com seus espíritos auxiliares. Certo dia, Espírito Onça (*yove kamã*) entrou em seu corpo e rasgou todos os livros que ele havia trazido da cidade para a sua casa. Desde então, esqueceu como se lê e passou apenas a cantar. O próprio Robson Venãpa teve problemas com os espíritos *yovevo*, que reclamavam de sua atuação como professor e como auxiliar da minha pesquisa (que envolvia, entre outras coisas, a transcrição e tradução de cantos). Ele precisou explicar para os espíritos que o trabalho era importante para registrar o conhecimento dos antigos e que poderia, portanto, ser conciliado com suas atividades xamanísticas. No final, parece que os espíritos concordaram e aceitaram as suas explicações – o próprio Robson, aliás, tem atualmente

se considerado como pesquisador e faz uso constante da escrita para seus trabalhos pessoais.

O episódio é, em si mesmo, interessante: as intenções de Robson são distintas daquelas dos espíritos, mais parecidos com seu duplo mais velho (*chinã natô*), chamado Isko Osho – este sim o grande responsável pela destreza verbal e ritual do jovem xamã. As duas intenções passam, então, por um processo de ajuste capaz de alterar os contornos deste sistema aberto e dinâmico. A interferência da escrita no xamanismo nem sempre leva à perda de seu *modus operandi* próprio (por meio do corpo desenhado), pois sua agência consegue englobar ou capturar a escrita em uma dinâmica personificante e transformá-la em outra coisa. Para que se compreenda tal captura, há que se afastar uma aproximação inadequada (para o presente caso) com a célebre condenação da escrita feita por Platão no *Fedro* e, mais adiante, analisada por Jacques Derrida em um ensaio. Sócrates, como bem se sabe, contrastava com a escrita aquele outro *logos* mais potente e duradouro, “que se inscreve na alma do homem que aprende” (*Fedro*, 276a). O conhecimento inscrito na alma ou na *psuché* evocado por Sócrates era feito em contraposição direta com aquele da escrita, que é apenas um simulacro (*eidolon*) do conhecimento verdadeiro (o *logos* “vivo e animado”, *zonta kai émpsuchon*) (cf. Derrida, 1997: 100). Ora, a epistemologia xamanística marubo se configura de outra forma. Em primeiro lugar, os *kene* estão inscritos na carne dos duplos, também eles dotados de corpos (ou do que para si mesmos entendem ser seus corpos). Algo bastante distinto das contraposições platônicas entre *soma* e *psuché* e de seus clássicos desdobramentos. Em segundo lugar, o conhecimento gerado pelo *chinã kene*, pelos “corpos-duplos desenhados”, não é exatamente mais verdadeiro do que o da escrita dos brancos, mas diferente. A condenação da escrita pelos espíritos não poderia então ser aproximada da condenação platô-

nica de tal tecnologia, que é concebida como um *pharmakon* capaz de viciar o verdadeiro *logos*. Não faria também sentido, por outro lado, considerar o xamanismo marubo como uma espécie de bálsamo para os dilemas do logocentrismo ocidental, como se o conhecimento da floresta pudesse ser sequestrado para sanar as angústias de outras metafísicas (ou como se aqui se tratasse de fazer alguma espécie de condenação rousseauísta da escrita como forma de mediação patogênica). A convivência, ou melhor, a captura xamanística destas outras tecnologias intelectuais é distinta de tais formas de se conceber a tensão entre oralidade e escrita no Ocidente e em suas origens. Ademais, como dizia Paulino, os antepassados já conheciam a escrita há muito tempo, mas depois adotaram outros caminhos.

O outro que me pensa

Vale notar que essa reflexão sobre a relação do xamanismo marubo com a escrita ocorre em um momento bastante singular: aquele em que o objeto e o dilema chamado “livro” começa a entrar ali em jogo de um modo mais direto, até certo ponto através da minha mediação. Os Marubo (sobretudo os velhos xamãs) já tinham travado contato com outros livros, revistas, cartilhas escolares, livretos escritos por missionários e pequenas bíblias – todos eles chamados pelos Marubo de *papiri*. Nos últimos anos, porém, comecei a colocar no papel as suas próprias histórias, com a autorização e o apoio dos mesmos. O significado do livro e da escrita se inscreve, porém, em um registro especial que começa aos poucos a revelar os seus contornos. Em 2009, quando retornei para as aldeias do alto rio Ituí depois de dois anos de ausência, percebi em algumas reuniões que os livros de traduções de cantos (na ocasião, prestes a serem publicados) eram sempre referidos nas conversas entre os xamãs

como *documento*, uma transformação do português “documento”, ou seja, de carteiras de identidade e outras peças oficiais que os Marubo valorizam e penam para obter.¹⁷

Os livros poderiam, enfim, ser uma forma de mostrar para os brancos das cidades adjacentes (prefeitos, fazendeiros, madeireiros etc.) que eles também têm o seu conhecimento, além de ser uma forma estratégica de resguardar as suas histórias das reinvenções de tradições indígenas elaboradas por outros povos pano vizinhos, que vêm recentemente tomando os Marubo como uma fonte supostamente mais autêntica do “conhecimento dos antigos”. E como esses cantos que comecei a registrar no papel vieram à tona? Passaram, em primeiro lugar, por todo o complexo sistema xamanístico de transmissão, de aquisição e de rememoração das artes verbais (cf. Cesarino, 2011a; 2011b); por todo um processo possibilitado pela memória da pessoa transformada pela superposição dos padrões *kene* e do contato de seu duplo interno com os espíritos *yovevo*. Em seguida, os cantos precisavam passar por mim, mas de uma maneira que fosse possível transportar efetivamente o seu sentido, e não apenas gravá-los, transcrevê-los e traduzi-los de um modo automático. É neste ponto que começa a entrar em jogo a minha própria categorização pelo xamanismo local, que aqui nos interessa por indicar processos derivados de intersecções entre distintos dispositivos de conhecimento, especialmente no que se refere à relação entre escrita e padrão gráfico. Vejamos como isso se dá para retomar mais adiante o problema dos livros.

Vimos como a pessoa marubo é composta por duplos diversos, que costumam ser extraídos ou levados por um espírito *yove* visitante da casa/corpo de um *romeya* durante uma sessão ritual. Neste evento, o espírito *yove*, por intermédio do corpo/carça do xamã, coloca uma extremidade do caniço de inalar rapé no plexo solar de um determinado indivíduo (na região do *chinã*) e a outra em sua própria boca. Desta maneira,

ele suga um dos duplos/irmãos da pessoa, que atravessa o caniço, entra pela boca do xamã-carcaça e vai parar dentro da sua maloca interna. Em seguida, o xamã-carcaça (ou melhor, o espírito que age através dele) abandona o caniço e fica deitado na rede em silêncio, imóvel: sinal de que está abandonando o seu corpo-hóspede e partindo desta terra. Dali, o espírito visitante levará o duplo da pessoa para viver em outra parte, nas suas malocas, com os seus parentes-espírito. O ritual é um tanto quanto comum entre os Marubo, que chamam de *vaká viataya* (“aquele que tem seu duplo/alma levado ou abduzido”) as pessoas que passaram por tal processo. Espera-se que todos o tenham realizado alguma vez, a fim de que seus duplos, vivendo alhures com os espíritos, se tornem mais sábios, loquazes, saudáveis – capazes, enfim, de ajudar seu “irmão-carcaça” aqui desta terra.

No começo de meu trabalho de campo, em 2004, o xamã *romeya* Armando Cherōpapa ou, antes, um certo espírito que nele estava, levou consigo um de meus duplos. Ele foi viver junto com um povo de espíritos habitante do grande rio *Noa*, a jusante. São espíritos estrangeiros, que têm roupas e facas, que falam todas as línguas. Andam em voadeiras velozes que deslizam sobre as águas sem fazer ondas, vestem-se com roupas coladas aos corpos, como se fossem de neoprene. Durante um certo período, escutei dizerem que, em algum momento, meu duplo retornaria para esta terra através do corpo de algum *romeya* e seria também capaz de cantar cantos *iniki*. Ele passaria, assim, a integrar a legião infinitista de espíritos e demais agentes que compõem o cosmos marubo. Depois de um certo tempo, Armando Cherōpapa, o *romeya* que havia levado meu *chinã nató* (meu irmão mais velho) para viver com os espíritos, sugeriu que eu o pegasse de volta para ficar em meu corpo. Chamou o espírito responsável por tutelá-lo alhures, que chegou então cantando através de seu corpo. Em 2009, quando retornei pela última vez às aldeias do alto Ituí, a mesma operação se repetiu. Cherōpapa convo-

cou meu duplo, que veio acompanhado de seus protetores ou tutores (*toiya yora*), entre os quais se destaca o seu tio-espírito chamado Vari Pena. Ao chegar, meu duplo, que se chama Iskō Tae, pergunta por que foi convidado para esta terra (os duplos que vivem com os espíritos, bem como os próprios espíritos, não gostam daqui, deste lugar por eles batizado de Morada da Terra-Morte, *Vei Mai Shavaya*). Explica-se que é porque quero aprender os seus cantos. Ele canta então o seguinte *iniki* (os números à direita indicam a inversão dos versos na tradução):

- | | | |
|----------------------------|----------------------------|---|
| 1. <i>ē chinā kenerao</i> | não é com desenho-água | 2 |
| <i>ene kenemataki</i> | e nem com desenho-espírito | 3 |
| <i>yove kenemataki</i> | que enxergo | 4 |
| <i>ē anō oia</i> | o meu saber desenhado | 1 |
| 5. <i>aivo kenese</i> | este desenho que está | |
| <i>chinā revō veyamash</i> | diante do coração | |
| <i>kenekia rakánō</i> | o desenho aí colocado | |
| <i>ē anō vanaa</i> | é que uso para cantar | |
| <i>ē chinā kene</i> | meu saber desenhado | |
| 10. <i>ē chinā kenenō</i> | com este saber | |
| <i>teki vakī ikirao</i> | é que ando | |
| <i>eri rivi yonā</i> | assim estou contando | |

Os *iniki* são espécies de mensagens instantâneas transmitidas por algum locutor-outro (duplos, espíritos) para a audiência de uma sessão xamanística. Neste canto, meu duplo-irmão mais velho, Iskō Tae, diz que o seu “saber desenhado” é distinto daquele de outras pessoas ou coletivos, tais como os dos que se utilizam de “desenhos-água” (*ene kene*) e de “desenhos-espírito” (*yove kene*). Tais são as tecnologias de conhecimento utilizadas pelos Marubo e sua legião infindável de duplos e

parentes-espíritos espalhados pelo cosmos. A minha legião (ou melhor, a de meu duplo) é outra, utiliza-se de outros desenhos para pensar e cantar. Depois de se apresentarem também os outros espíritos que o acompanhavam, meu duplo-irmão oferece novamente outro *iniki*, desta vez mais longo. Reproduzo o trecho no qual ele trata da aquisição do seu saber:

- [...]
- tsoa manê vitima* os que cantos entregaram¹⁸
ea veso ayavō foram meus protetores
noa mawa vana e fala de sabiá do rio
25. *vanakavi yosisho* sua fala aprendi
eri rivi yonā assim estou contando
- ē yora shakárao* meu corpo-carcaça
nea mai shavayash aí neste mundo
matō vana tanai a língua de vocês entendeu¹⁹
30. *awē aki amainō* e enquanto isso
ē rome kokavō meus tios-espírito
yove rewe kenenō com caniços desenhados
vana mekiarao /com vozes desenhadas²⁰
ato vana yosii a fala arrumaram
e a ele ensinaram²¹
35. *māta ē akai* mas eu sempre soube
ē chinā kenerao pelo pensar desenhado
ē anō oīya que uso para ver
aivo kenese este desenho traçado
chinā revō veyamash diante do meu coração

- | | |
|---|--|
| 40. <i>yove kene vetsāi</i>
<i>yove kenematai</i> | feito desenho-espírito
desenho-espírito não é |
| <i>Vari Waka wera</i>
<i>we retó iniai</i>
<i>ene koī wichnara</i> | vento do Rio-Sol
pelo vento vou
névoa da nuvem-rio |
| 45. <i>reto rave iniai</i>
<i>awesa oīi</i>
<i>oīra ikia</i>
<i>nori rivi oīno</i> | contra a névoa vou
o que será
que ali encontrarei?
juntos vamos ver ²² |

Iskō Tae, meu duplo-irmão que veio do Rio-Sol visitar esta terra, diz ter aprendido cantos com seus parentes-espírito protetores: foi dessa forma que aprendeu a “fala de sabiá-espírito” (uma metáfora poética para a sua proficiência linguística, que se vale da loquacidade característica dos sabiás e de outros pássaros). Por extensão, também sou chamado pelos xamãs marubo de *noa mawa*, “sabiá do rio grande”, uma referência à minha capacidade de falar outras línguas e de traduzir. Em seu canto, o duplo fala ainda sobre mim, dizendo que eu (seu ex-corpo-carcaça) entendi a língua dos Marubo, enquanto os meus espíritos protetores (aqueles que cuidam de meu duplo) terminaram de arrumar ou elaborar minha expressão verbal e de me ensinar, a despeito de minha falta de consciência sobre tal processo. [Como dizia Tânia Lima (1996) sobre o xamanismo yudjá, o duplo e a pessoa se ignoram...] Mas como os espíritos deram conta de tal tarefa? Através de suas vozes desenhadas, metafóricas pelo canção de inalar rapé (também desenhado), *rewe keneya*. Mais uma vez, o desenho é empregado como um instrumento de conhecimento (ou de transformação) capaz de desencadear a destreza verbal e intelectual da pessoa – um instrumento similar àquele desenhopensamento que meu duplo também possui. Similar mas distinto: o dos

espíritos estrangeiros, diz o canto, não é como o desenho-espírito dos Marubo e de seus parentes dispersos pelas redes virtuais do parentesco sociocósmico.²³ Não cheguei a conhecer o aspecto de tal padrão, que supostamente deveria ser distinto daqueles utilizados no repertório atualmente acessível aos Marubo. Note-se, entretanto, que a autodescrição de meu duplo em seu canto é homóloga desta outra, agora apresentada pelo duplo do xamã Armando Cherōpapa em seu *iniki*:

- | | | |
|------------------------------|---------------------------------|---|
| 1. <i>ave ea pariki</i> | assim sempre fui | |
| <i>naí shavá noasho</i> | sou mesmo como | 4 |
| <i>yove panā yora</i> | o açai-espírito | |
| <i>ni iki kaviai</i> | acima das nuvens | 2 |
| 5. <i>naí chinā yatisho</i> | rasgando o céu | |
| <i>niá niá inati</i> | há tempos e tempos criado | |
|
<i>yove mōti keneya</i> |
o estojo-espírito desenhado | |
| | /minha grave voz | |
| <i>yove tama peiki</i> | folhas da árvore-espírito | |
| | /as muitas malocas | |
| <i>kekashenā awai</i> | as folhas farfalha | |
| | /malocas movimenta | |
|
10. <i>eri rivi yonā</i> |
estou mesmo contando | |
| <i>yove chai shakama</i> | multidão de espíritos-pássaro | |
| <i>kekashena airao</i> | a multidão movimento | |
| <i>eri rivi vanai</i> | estou mesmo cantando | |
| <i>ē kēshá tsitsōnash</i> | enquanto do canto | |
| | /enquanto pelo canto | |

- | | |
|------------------------------|--|
| 15. <i>yove rome paeya</i> | do lábio escorre |
| | /do lábio exalo |
| <i>kovasenamaĩnõ</i> | sumo de tabaco |
| | /ventania de tabaco ²⁴ |
| <i>ẽ yonãke</i> | e termino de falar |
|
 | |
| <i>ave ea pariki</i> | assim sempre fui |
| <i>matsi chiwã imino</i> | com sangue de fresca folha ²⁵ |
| <i>chinã revo veyamash</i> | a frente do peito |
| 20. <i>yove kene vetsãki</i> | com desenhos foi traçada |
| <i>yove taopeiki</i> | pelos losangos-espírito |
| <i>peikia yosisho</i> | pelos losangos aprendi |
| <i>yove kene vetsãno</i> | com desenhos marcado |
| <i>yove niã inati</i> | o espírito foi criado |
| 25. <i>ave ea pariki</i> | assim sempre fui |

O duplo de Armando Cherõpapa faz aí um autoelogio, enaltecendo as suas capacidades para a audiência que o recebia em uma maloca. Os primeiros versos (1 a 6) trazem imagens de tal elogio, assim como os seguintes (versos 7 a 17), que se referem às capacidades extraordinárias de seu canto: a de despertar a atenção dos diversos agentes do cosmos (e também desta terra) que o escutam. Na última estrofe, o duplo se refere àquele procedimento ritual que comentávamos páginas atrás: a inscrição de padrões gráficos no corpo do duplo da pessoa. O desenho portado pelo duplo do xamã é conhecido e atualmente utilizado pelos Marubo (além de possuir afinidades com outros repertórios gráficos amazônicos): trata-se do padrão *tao peika*, “à maneira da folha de paxiúba”, que é composto por séries de losangos (diamantes) conectados por seus vértices superiores e inferiores (Figura 1). Trata-se de um “de-

senho-espírito” (aquele que meu duplo não porta), característico das “pessoas pensadoras” (*chinãivo yora*), daquelas pessoas que “pensam com a carne mesmo”, como dizia Paulino. Em ambos os casos, falamos porém de pessoas complexas (marcadas por seus processos de transformação), produtoras de enunciados igualmente complexos, que se referem a (ao menos) duas posições ou pontos de vista: o do corpo-carcaça e de seu duplo correspondente. É essa complexidade ou desdobramento (incompatível com a ideia da completude e do fechamento do indivíduo, tão produtiva para as metafísicas ocidentais) que garante a possibilidade de conexão entre distintas pessoas e seus distintos saberes.

Escrita e corpos desenhados

Vimos como os padrões gráficos desencadeiam processos de transformação na pessoa, fazendo com que seja produtora e receptora de saberes. A inscrição de padrões se envolve, assim, na formação de um conhecimento corpóreo²⁶ capaz de disseminar saberes diversos. A escrita faz o oposto: ela transporta o pensamento para um objeto (ou suporte) exterior despersonificado.²⁷ O pensamento marubo parece estar atento a isso, ao indicar que a escrita parte de um conhecimento operado pelas mãos e não pela cabeça (cf. depoimento de Paulino), ou que ela costuma ser recusada pelos espíritos associados aos xamãs. Ainda assim, o xamanismo se mostra capaz de capturar a escrita (e o papel) para seus próprios procedimentos e dinâmicas de personificação. Ele mostra, por exemplo, como por trás da minha habilidade intelectual letrada está uma pessoa (meu duplo-irmão externalizado), responsável pela capacidade de compreender e de traduzir cantos. Ora, como seria isso possível se eu trabalhasse apenas com as mãos e com os olhos mergulhados nos livros?

É necessário que meu aspecto-carcaça (este que vos escreve) eclipse um aspecto-duplo, capaz de se conectar com a rede sociocósmica e de trazer informações para essa posição e referência de conhecimento. Em uma direção complementar, mas de efeito oposto, os livros que aparecem nas aldeias atormentam os jovens não exatamente por conta dos efeitos de sua materialidade física sobre o sistema ótico dos leitores, mas sim por causa de seus duplos insolentes que deixam os jovens insensatos.²⁸ Robson Venãpa, por sua vez, consegue negociar com os espíritos *jovevo* e contornar a sua recusa da escrita (coisa que não aconteceu no caso do outro pajé que havia passado pelo serviço militar): professor, pesquisador indígena e xamã *romeya*, ele parece conseguir manejar tal implemento tecnológico objetificante *no interior* de um procedimento personificante mais amplo, através do qual ele “sonha/pesquisa”, como se verá.

Esse englobamento da escrita e seus objetos pelo conhecimento dos corpos replicados nas redes sociocósmicas não deixa de lembrar a relação entre Sangama, um índio Piro, e a mulher-espírito do livro, sobre a qual escreveu Peter Gow (2001).²⁹ Se é verdade que tais processos evidenciam uma diferença entre regimes de conhecimento (expressas por Paulino em seu depoimento, mas também pelos próprios duplos e espíritos nos *iniki* acima traduzidos), a distinção não se vale, no entanto, daquelas categorizações assimétricas características de estudos sobre as relações entre escrita e oralidade (cf. nota 1). Ao contrário de tais estudos, para os quais a passagem à escrita implica em um passo evolutivo irreversível capaz de marcar com exclusividade aqueles que pertencem ou não ao clube dos “civilizados”, o processamento xamanístico da escrita (marubo e, quiçá, amazônico) deixa aberta a possibilidade de que uma tecnologia de conhecimento seja capaz de englobar a outra (eu mesmo, como vimos, posso ter um duplo que me pense; isso não é coisa que caracterize apenas os xamãs marubo). Examinemos mais a fundo

as consequências dessa dinâmica xamanística de personificação e sua relação com tecnologias reificantes, tais como a escrita. Para tanto, vale retomar a análise dos desenhos que se inscrevem sobre corpos.

Como vimos, o desenho produz uma pessoa, que é então capaz de reproduzir palavras; a escrita apenas reproduz palavras, mas não transforma ou produz de modo visível o corpo das pessoas. O desenho (padrão gráfico) não parece decodificar estruturas verbais e apontar para referentes objetivos. Seus nomes, aliás, em muitos casos parecem ser dados *a posteriori* com relação às suas formas, que não têm por preocupação principal representar referentes externos (cf. Déléage, 2007; Taylor, 2003; Gow, 1999b). A escrita, em contrapartida, se constitui de signos gráficos decodificáveis em linguagem verbal. Chamar um padrão de *shonō shena*, “lagarta de samaúma” (Figuras 1, 4a, 4b), não quer dizer que ele seja uma tentativa de representação por observação de determinados aspectos de tais animais. Para o xamanismo marubo, aliás, é mais importante chamá-lo por sua categoria abrangente: *yove kene*, “desenho-espírito”, um desenho portado pelos *yovevo* e apenas pelos xamãs vivos, um desenho “hiper”, especial ou prototípico, e partilhado pelos integrantes de uma certa rede de relações sociocósmicas (à qual, como vimos, não pertence o meu duplo). A categoria indica, ademais, que este padrão importa sobretudo pelo que faz (transformar a pessoa em alguém bom/belo/correto, *roaka*), e não pelo que diz (o seu nome, “lagarta de samaúma”, que aliás não parece estar relacionado a nenhum aspecto específico do xamanismo marubo). Ora, mas o que exatamente faz o padrão ao transformar a pessoa? Ele faz com que a pessoa seja capaz de *dizer*, ou seja, de passar ensinamentos, de rememorar e reproduzir (pelo canto e pela narração) o extenso repertório de fórmulas poéticas de que se valem as artes verbais. É por isso, aliás, que eventuais perguntas sobre o significado de tais padrões tendem a cair no vazio:

“eles são só assim mesmo, a gente só se pinta para ficar bonito”, explicam. O problema está em saber o que “ficar bonito” quer dizer aí: transformar-se para ser reconhecido como interlocutor pelos espíritos, ou seja, ter o corpo alterado e potencializado para a reprodução e produção de conhecimentos. A escrita é feita para transportar ou se traduzir em discurso; os desenhos, que são algo distinto da escrita alfabética, nada têm a ver com isso diretamente, muito embora sejam responsáveis pela competência verbal das pessoas. Em suma, eles inscrevem nos corpos uma capacidade e uma disposição, mas não exatamente uma relação de significação. Ao inscreverem traços (*wichá*, os elementos de base dos *kene*) assim direcionados, eles talvez insinuem uma outra escritura possível, mas distinta daquelas forjadas pelos parâmetros ocidentais (cf. Derrida, 1973: 152 ss).

Vale tecer mais algumas observações sobre a relação entre padrões gráficos e referentes. Como se disse, para Déléage os padrões são assim nomeados (“carapaça de tartaruga”, “serpente”, “espinha de peixe” etc.) para facilitar a sua rememoração:

De fato, os motivos possuem valor apenas na medida em que fazem parte de um repertório. Eles são úteis apenas no momento em que se apresentam como uma série de motivos discretos, como um simples sistema de diferenças. [...] Talvez esteja aí a única função dos nomes dos motivos: não a indicação de uma qualidade figurativa dos desenhos, mas uma simples técnica de rememoração de elementos discretos. (Déléage, 2007: 109-110, tradução minha)

O deslocamento da semelhança para outros fins que o da representação figurativa é também observado por Gow em seus estudos sobre os Piro:

[...] nunca soube de uma mulher que tivesse aprendido tais padrões observando essas ocorrências naturais. A relação entre padrões animais é de “semelhança” (piro: *pixka*, espanhol de Ucayali: *parecer*). Como os “padrões humanos” são nomeados a partir de padrões animais, a prioridade da semelhança precisa ser atribuída à espécie animal. No entanto, como os modelos de padrões correspondem apenas ao início do processo que dá origem aos padrões, e como estes nunca são executados de outra forma que não como partes de um padrão acabado, não seria lícito dizer que qualquer “padrão humano” realizado seja uma representação do padrão de qualquer espécie animal determinada. (Gow, 1999a: 308; cf. tb. 1999b: 235-236)

A proposta de Déléage, bastante sugestiva, precisa ser confrontada com outros estudos etnográficos que se apoiam no iconismo e na relação com um referente externo (cf., por exemplo, Van Velthem, 2003; Müller, 1993; Vidal, 1992; Guss, 1990; Macedo, 2009, entre outros). Alguns deles expressivos de uma geração responsável por sistematizar e refletir sobre dados diversos relacionados aos grafismos das terras baixas, tais estudos parecem no entanto em demasia atrelados a pressupostos linguísticos que têm sido questionados por reflexões antropológicas recentes (cf. Gell, 1998) e outras vertentes da teoria da arte e da imagem.³⁰ Tudo se passa, enfim, como se o grafismo fosse sempre um texto ou um código; como se por trás de toda imagem sempre houvesse um *logos* que a justificasse ou fosse a chave de seu significado. Mas em que medida padrões gráficos podem de fato ser compreendidos como espécies de signos icônicos integrantes de um sistema comunicativo? Como se diferem daquelas outras expressões gráficas de valor narrativo mais evidente, as iconografias e as pictografias sobre as quais falávamos no início do texto? Além disso, a suposta intenção de representação icônica nos grafismos de tipo *kene* (dos Pano) ou *kusiwa* (dos Wayāpi) implica-

ria em uma divisão entre natureza (o referente exterior) e cultura (as representações gráficas) inadequada para a compreensão dos critérios epistemológicos e ontológicos envolvidos em tais expressões (cf. Mitchell, 1986: 58). Tal compreensão de repertórios gráficos como representações icônicas pode, portanto, obscurecer (1) a ênfase na série como um desencadeador dos processos mnemônicos (mais importante é se tornar uma mestra capaz de pensar de antemão e de executar séries, e não um padrão específico isolado como ícone de algum referente) e (2) os modos de transformação envolvidos na aplicação de padrões sobre o corpo e outros suportes-sujeitos (nos quais o problema do simbolismo poderia ser compreendido mais a partir de relações de densidade, força, potência e devir do que de representação).

Os desenhos não são uma forma de escrita, é certo, se considerarmos as definições canônicas dos sistemas alfabéticos, que se desenvolvem em torno da capacidade de representar o discurso em signos gráficos. É o que mostra Derrida:

Saussure retoma a definição tradicional de escrita que já em Platão e Aristóteles se estreitava ao redor do modelo da escrita fonética e da linguagem de palavras. Lembremos a definição aristotélica: “os sons emitidos pela voz são os símbolos dos estados da alma, e as palavras escritas, os símbolos das palavras emitidas pela voz”. Saussure: “Língua e escritura são dos sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro”. (Derrida, 1973: 37)

Ao discutir o pensamento de Nelson Goodman em *Languages of Art*, Mitchell faz a seguinte distinção, desta vez, entre imagem (*picture*) e texto:

Um sistema simbólico diferenciado, por contraste, não é denso e contínuo, mas sim marcado por intervalos e descontinuidades. O exemplo mais

familiar deste tipo de sistema é o alfabeto, que funciona (com suas imperfeições) a partir do pressuposto de que todos os caracteres [*character*] sejam distintos uns dos outros (a diferenciação sintática) e de que cada um tenha o seu papel. Um “a” e um “d” podem ser escritos de tal forma que se tornem praticamente indiscerníveis, mas o funcionamento do sistema depende da possibilidade de sua diferenciação, a despeito das idiossincrasias da escrita. O sistema também depende de sua capacidade de ser transportável de um contexto para o outro [...]. Há também um número finito de caracteres no sistema, e os intervalos entre eles são vazios; não há caracteres intermediários entre “a” e “d” com alguma função no sistema, ao passo que um sistema denso pode acomodar a introdução de um número infinito de novas marcas significativas no símbolo. A figura [*picture*] é, nos trabalhos de Goodman, sintática e semanticamente “contínua”, ao passo que o texto emprega um conjunto de símbolos que são “disjuntos”, constituídos por intervalos desprovidos de sentido. (Mitchell, 1986: 67-68, tradução minha)

Mesmo que gerados a partir de poucas unidades mínimas (cf. Déléage, 2007; Roe, 1980), os repertórios gráficos não são exatamente fechados. Costumam, antes, ser elásticos o suficiente para sugerir introduções de novos padrões e conexões entre séries, além de alguma margem para a inovação.³¹ Além disso, tal como no caso shipibo-conibo (cf. Roe, 1980) os grafismos podem se valer da introdução de marcas entre séries simetrizadas e da derivação ou conexão potencialmente infinita de séries com outras séries, assim desencadeando os efeitos de recursividade responsáveis por conferir densidade à composição visual final. Não deixa de ser sintomático, como nota Macedo (2009: 12), que a percepção de séries de escrita, tal como no caso a alfabetização com exercícios escritos em quadros negros ou em cartilhas, seja muito frequentemente concebida de maneira peculiar: reproduz-se fielmente o desenho das

formas, mas ignora-se seus valores sígnicos responsáveis por transformá-las em linguagem comunicativa. Não por acaso, algumas alunas das escolas marubo em que trabalhei se valem de critérios epistemológicos idênticos aos da transmissão dos padrões gráficos entre mulheres (a imitação, *naroa*, ou o processo de cópia, *tekia*) nos processos de alfabetização. Ora, tais critérios não conduzem à esperada decodificação de signos gráficos em linguagem verbal, mas sim, novamente, à cópia perfeita de padrões observados em superfícies.

Há que se considerar, no entanto, outras definições possíveis de escrita que poderiam ser empregadas para uma aproximação com o caso em pauta. O próprio Derrida, já na década de 1960, anunciava com certa ironia os limites dos pressupostos metafísicos envolvidos nas concepções canônicas de escrita (passíveis de serem reduzidos ao binômio natureza/cultura e seus corretados, tais como exterior/interior, mundo/mente, significante/significado etc.) e pretendia instaurar um campo alternativo de reflexão:

O que se dá hoje a pensar não pode ser escrito segundo a linha e o livro, a não ser que se imitasse a operação que consistiria em ensinar as matemáticas modernas com o auxílio de um ábaco. Esta inadequação não é *moderna*, mas hoje se denuncia melhor do que nunca. O acesso à pluridimensionalidade e a uma temporalidade des-linearizada não é uma simples regressão ao “mitograma”: ao contrário, faz toda a racionalidade sujeita ao modelo linear aparecer como uma outra forma e uma outra época de mitografia. A metarracionalidade ou a metacientificidade que assim se anunciam na meditação da escritura não podem, portanto, encerrar-se numa ciência do homem, assim como não podem responder à ideia tradicional da ciência. De um só e mesmo gesto, elas transpõem o *homem*, a *ciência* e a *linha*. (Derrida, 1973: 109, itálicos do original)

Não se trata aqui de levar adiante aproximações com alguma definição alternativa de escritura forjada no interior da tradição ocidental, mas sim realizar um esforço de compreensão dos possíveis critérios xamanísticos de pensamento sobre a relação entre escrita e “pensamento desenhado” (*chinã keneya*). De toda forma, é de fato para uma outra temporalidade, para outra racionalidade, humanidade e ideia possível de ciência que caminham, por razões distintas, a crítica do logocentrismo e o xamanismo amazônico.

Vale ainda tratarmos de outras características dos grafismos nas terras baixas que trazem desafios à superação do problema da figuração acima mencionado. Van Velthem (2003: 310 ss.) oferece elementos diversos para a compreensão do potencial transformativo das artes gráficas wayana e do problema da nominação, mas sem descartar a produtividade da relação de representação entre grafismo e modelo/referente (seja ele “natural” ou “sobrenatural”). No que se refere ao caso wayana, há uma dificuldade suplementar que o difere da situação marubo. Para estes últimos, o termo *yochi* (imagem figurativa, sombra, princípio vital etc.) não se aplica a *kene* (grafismo); entre os Wayana, porém, *ukuktop* (“imagem”) é um termo empregado para explicar o valor conotativo dos padrões gráficos (*mirikut*). Vale a pena destacar um longo trecho da autora:

A imagem, *ukuktop*, e o padrão, *mirikut*, são unidos em sua essência e o primeiro é invariavelmente requerido para a visualização do segundo, servindo como mediador para o conhecimento humano sobre a sobrenatureza. Por esse motivo, todo padrão é uma imagem, mas nem toda imagem resulta num padrão, distinção estabelecida pelos próprios Wayana quando se referem aos diferentes sentidos das *ukukhem*, “imagens”. Consequentemente, o padrão do quatipuru é também referido como *meri ukuktop*, “imagem do quatipuru”, porque representa “ele mesmo”, um mamífero roedor,

habitante da mata densa, caracterizando-se como uma reprodução baseada num modelo vivo e conhecido. [...] As demais representações desse mesmo exemplo, quati-puru sobrenatural e jaguar/quati-puru são, entretanto, consideradas como imagem do quati-puru, *merí ukukhem*, significando que, sem serem o roedor, são a ele associados analogicamente, o primeiro pelo aspecto geral e o segundo, através do formato da cauda. Isso é tão mais verdadeiro que o padrão *merí*, ao ser comparado com outro motivo, referido como *kaikui*, “onça”, revela que o único elemento que os diferencia é a cauda, a do primeiro enrolada para fora e a do segundo enrolada para dentro. Essa associação não representa um contrasenso pois o quati-puru, numa outra concepção, é igualmente um felino. Neste nível representacional não se procura distinguir dois animais zoológicamente distantes, mas sim dois seres da mesma categoria de sobrenaturais, dotados de diferentes pontos de conexão. Um desses aspectos é o xamanismo porque, efetivamente, o quati-puru e a onça representam os animais que indicam ao xamã, *piái*, as árvores de tauari apropriadas para as mortalhas para seu cigarro, por serem eles mesmos grandes fumantes, aliás, xamãs. O quati-puru recolhe-as do cimo das árvores, e a onça da parte inferior. (Van Velthem, 2003: 317-318)

Se os padrões são imagens, nem por isso os pressupostos wayana se explicam através de nossas noções de representação e de relação entre interior e exterior. O fato de “imagem” ser algo diretamente relacionado ao que se traduz por “espírito”³² – em alguns casos, as duas noções convergem em um só termo, tal como no exemplo de *yochi* entre os marubo e outros pano – indica que a associação modelo-grafismo, para além do vínculo de semelhança (instável demais para ser a razão geradora das séries gráficas), se volta antes para a apreensão “feixes de afecções e capacidades” (Viveiros de Castro, 2002: 380) capazes de atravessar a aparente estabilidade das formas (insatisfatoriamente compreendidas

como representações), de modo a indicar ou mesmo a desencadear conexões agentivas diversas (tais como as do jaguar e do quati-puru e sua associação com o xamanismo). A despeito do léxico analítico adotado, o exemplo analisado por Van Velthem parece, pois, ilustrar tal ponto com precisão.

O que dizer, porém, do simbolismo? Parte considerável dos dilemas em pauta se relaciona ao uso feito por certa etnologia americanista costuma do conceito de símbolo, empregado com frequência em análises de padrões gráficos.³³ Como não se trata aqui de recuperar sua longa trajetória conceitual, basta por ora dizer que a noção de símbolo aqui posta em xeque é aquela atrelada à semiologia, na qual o símbolo se torna espécie de uma noção mais geral, a de signo (cf. Todorov, 1977). Isso, no entanto, não esgota outros sentidos de símbolo provavelmente mais interessantes para estabelecer conexões com os grafismos amazônicos: a experiência simbólica, afinal, é também aquela suscitada por alguma entidade ou forma expressiva que remete a uma ausência, distância ou separação. Ao ser partido, o Andrógino de Aristófanes dá origem a duas metades que, uma para a outra, são *súmbolon tou antrôpou*. As duas partes, no entanto, não estabelecem entre si um vínculo qualquer: “O símbolo ou a experiência do simbólico, ao contrário [da alegoria], permite compreender que essa coisa singular, essa coisa particular se apresenta como um fragmento de ser, como um fragmento que traria em si a promessa de seu correlato [...]” (Gadamer, 1992: 57). Descartando as metafísicas que tal espécie de concepção gerou na modernidade ocidental (por vezes presentes também em idealizações antropológicas de povos ameríndios), pode-se dizer que, em certa medida, também os grafismos são simbólicos: eles mostram, por exemplo, que corpo coberto de padrões é algo compreensível e completo apenas com relação àquilo que está ausente, ou seja, a miríade de agentes espalhados pelo cosmos. Ora, mas tal conexão *simbólica* se dá através de uma disposição de potências,

devires e afetos no corpo elaborado (cf. Didi-Huberman, 2002; Viveiros de Castro, 2002), e não da inscrição de tropos visuais “simbólicos” (em última instância, fictícios ou imaginários) na pessoa entendida como uma espécie de texto cultural (cf. Turner, 1991). De fato, não é por acaso que algumas composições gráficas utilizadas, por exemplo, nas cestarias yekuana estabelecem uma relação de complementariedade entre figura e fundo, na qual a contra-imagem é o *akato* (ou duplo invisível) da imagem. Esta última é em si menos potente do que aquela outra inacessível à experiência imediata – o duplo – (cf. Guss, 1990: 122), responsável por tornar o símbolo gráfico denso e completo – e não vazio, tal como no caso da notação escrita (cf. Derrida, 1973: 49)³⁴. Mais uma vez, percebe-se como a intenção do grafismo não é a de *representar* a imagem imediata, digamos “natural”, de um aspecto das costas de um pica-pau, mas sim de *capturar* a complementariedade visível-invisível por meio da qual se movimentam as conexões do xamanismo yekuana.³⁵

Entre os Marubo, o corpo coberto de padrões-sucuri ativa um processo determinado de devir.³⁶ É verdade que alguns dos padrões só podem ser aplicados sobre homens e pajés, assim fazendo com que eles se diferenciem dos demais marubo (e, como um todo, os marubo potencialmente desenhados dos estrangeiros, *nawa*). Sua aplicação, no entanto, não está a rigor dirigida exclusivamente para a marcação de tal contraste social; ela visa outros processos e posições que escapariam à comunicação visual deste *socius*.³⁷ O padrão-sucuri é marcado por sua ambiguidade (ele indexa a ambiguidade da singularidade “sucuri”, cujos duplos humanoides são fortes e potencialmente agressivos) e, por conta disso, também se chama de *vei kene*, “desenho-morte”. A pessoa que o tiver traçado na “ponta do coração” (*ointi revõ*, uma região situada no externo, mas que na verdade corresponde a tal posição corporal do duplo da pessoa, e não de seu aspecto-carcaça externo) poderá viver menos do que aquela que traz consigo, no mesmo local-duplo, o padrão *shonõ shena*,

“lagarta de samaúma”. Este é um padrão mais harmonioso e benevolente – algumas das qualidades marcantes da multidão de espíritos da Morada da Copa das Árvores (*Tama Shavá*), que também costuma portá-los. O corpo-duplo marcado desta ou daquela maneira adquire, assim, um feixe de afetos e de qualidades que o torna capaz de se aproximar desta ou daquela posição do sociocosmos. As exegeses sobre tais processos não costumam se apoiar na forma dos desenhos.³⁸ *Tao peika*, “folha de paxiúba”, é o nome principal do padrão que, em si mesmo, nada revela de sua intensidade. É apenas quando passa a ser glosado por nomes suplementares (indicadores de seu pertencimento a um determinado coletivo de espíritos e a um feixe de qualidades), “padrão-sucuri” e “padrão-morte”, que sua potência se revela. O primeiro nome, no entanto, parece permanecer apenas para satisfazer as necessidades de memorização e transmissão.

Recapitulemos os três elementos que estavam em jogo páginas acima: o desenho (*kene*) dos *yora* (“desenho-água”, “desenho-espírito”), o desenho (*kene*) dos espíritos e duplos estrangeiros e a escrita alfabética propriamente dita (chamada em marubo de *wichá*, termo traduzível por “traço” ou “risco”).³⁹ Pensar por desenhos, desencadear processos de personificação e de corporificação, não é uma prerrogativa exclusiva dos Marubo, mas algo potencialmente extensível a outros coletivos dos cosmos – como se cada coletivo tivesse *de jure* um desenho (*kene*) específico como tecnologia de conhecimento, ainda que nem sempre atualizável pela atividade dos xamãs em seus rituais. Nos cantos vistos acima, meu duplo também dizia ser capaz de pensar através de desenhos – distintos de “desenhos-espírito” mas, também, da própria escrita alfabética dominada por mim (eu, Pedro, o corpo-carça). O xamã Robson Venãpa, como se disse, tem desenhos feitos pelos espíritos⁴⁰ desde o momento de seu nascimento. Os novos xamãs feiticeiros e semi-profetas que vêm surgindo entre os Marubo desde 2010 têm, por sua vez, os corpos (invi-

síveis) cobertos pelos tais padrões-morte (*vei kene*), por meio dos quais atacam seus parentes. Desenhos ou padrões implicam em distintas formas de conhecimento que correspondem, também, a distintas disposições éticas e modos de ação. Os povos com os quais meu duplo foi viver são também distintos dos *chinãivo yora*, “pessoas pensadoras”, uma designação que engloba certos xamãs marubo e os espíritos com os quais mantém relações de parentesco (o Povo-Espírito da Samaúma, o Povo-Espírito das Sucuris, entre outros) mas, ainda assim, se aproximam de sua ética: são todas pessoas que se entendem e que partilham dos mesmos eventos rituais. São, como diz a fórmula verbal, pessoas que “crescem junto pensando” (*chināyai kanisho*), por contraposição àquelas que “crescem junto guerreando” (*pakayai kanisho*) (cf. Cesarino, 2011a). Essas pessoas com as quais meu duplo foi viver são outras, mas também desenhadas. Elas (os estrangeiros) têm “outro surgimento” (*wenía wetsa*) que “as pessoas pensadoras”, os Marubo e seus parentes. Cada coletivo existente pode ser compreendido através de seu surgimento específico (que os xamãs conhecem com suas fórmulas poéticas), correspondente à sua própria tecnologia de conhecimento. Alguns, como vimos, partilham de um mesmo campo ético e de uma mesma rede sociocósmica; outros, desviam-se para caminhos distintos.

Torna-se necessário, ainda, certa cautela com enunciados constantemente produzidos pelos Marubo tais como “os desenhos são como a nossa escrita”, ou que “nós também temos escrita, que são os nossos desenhos”, capazes de suscitar alguns equívocos tradutivos (cf. Viveiros de Castro, 2004). A não ser que se adote, por aproximação, uma definição heterodoxa de escrita (deslinearizada talvez, como propunha Derrida), tais enunciados apontam mais para a afirmação da positividade do regime de conhecimento em questão através da aproximação com o que é mais caro aos brancos (a escrita e os livros) do que para certa partilha de procedimentos (entre a escrita alfabética e os padrões gráficos). Reivin-

dicam, desta forma, a validade intelectual de seus dispositivos gráfico-corporais, por esta razão passíveis de serem aproximados da tecnologia dos brancos: “a escrita é o seu xamanismo”, dizia Viveiros de Castro (2006: 322), com Davi Kopenawa. Mas trata-se de coisas distintas, como o próprio Paulino Memãpa dizia em seu depoimento. Não deixa de ser intrigante que esse dispositivo agentivo ou transformativo inscrito nos corpos seja capaz de gerar uma memória particularmente assombrosa, capaz de transmitir vastas e detalhadas sequências narrativas – justamente aquela memória que não cabe nos constrangimentos atribuídos à dita “oralidade pura” de Jack Goody e outros.

Vale notar também, como observa novamente Déléage (2007: 117-118), que o uso dos termos referentes aos padrões gráficos para nomear a escrita, comum entre povos ameríndios diversos, pode partir do reconhecimento de uma afinidade fenomenológica entre as duas expressões: donde o uso de linhas em zig-zague para mimetizar a escrita dos brancos, encontrado em exemplos diversos. Tal transporte, diz ainda Déléage, se explica pelo “polissemantismo de um lexema” (2010: 246), ou seja, pela extensão do significado de termos marubo tais como *kene* (padrão) ou *wichá* (traço) para os padrões da escrita alfabética. Ainda assim, muito há para ser pensado sobre o interesse de povos ameríndios pela escrita dos brancos, que se soma a tais processos cognitivos de nomeação por meio de categorias prévias. Os brancos fazem com a escrita algo similar ao que xamãs fazem com suas palavras: recuperam para a imediatidade eventos e informações distantes, citam palavras de locutores visualmente ausentes, encadeiam longas sequências verbais com perfeição.⁴¹ O que os brancos sabem sobre esse processo (que a escrita decodifica a linguagem verbal através de signos gráficos) não é necessariamente, porém, o que alguns ameríndios especulam sobre as demonstrações (seja na leitura solitária, seja em performances em voz alta) dessa mesma capacidade ou disposição.

A pessoa nos livros

O conhecimento instrumental da escrita de alguns marubo do alto Ituí não é suficiente para resolver o enigma da destreza letrada do antropólogo: como, através da habilidade manual e da agilidade dos olhos, será possível registrar e decodificar com precisão os nossos cantos, de maneira praticamente idêntica à que se escuta na expressão oral? Esta não é exatamente a mesma tecnologia que permite tal última execução, proporcionada pela alteração progressiva do duplo da pessoa coberto de desenhos. Se os fins são similares (o antropólogo é capaz de ler longas sequências de cantos escritas no papel, muito embora não seja capaz de cantar as suas letras sem tal suplemento), os meios são distintos. Saber efetivamente um canto é algo que se faz com o corpo (todos os corpos embutidos na pessoa), e não apenas com as mãos (que manuseiam os livros e papéis). Uma coisa é registrar o conhecimento de tal forma, outra é adquiri-lo e compreendê-lo: livros, gravadores e canetas não são suficientes para isso, é necessário postular a ajuda de duplos e cuidadores que se postam às minhas costas e me ajudam a aprender a língua (*vana*). Ora, como vimos, esta língua não é apenas discurso, é língua-corpo alterado por desenhos e pela hiperalimentação (rapé, ayahuasca, a comida dos *yovevo*).⁴²

Em registros distintos, mas não excludentes, correm portanto a escrita alfabética e os corpos desenhados: a primeira, aos olhos dos xamãs marubo, não parece ser capaz de conectar pessoas (muito embora, entre nós, ela assim também funcione); a segunda faz com que a pessoa se torne capaz de ser olhada por outrem, daí recebendo os saberes que vêm circular neste *socius* humano. “Os brancos desenham suas palavras porque o seu pensamento é cheio de esquecimento”, dizia Davi Kopenawa (*apud* Viveiros de Castro, 2006: 320). O corpo desenhado, ao contrário, não esquece. Não o sujeito-mente solipsista e seus implementos de

memória, mas uma memória estendida na multiplicidade. Se este meu corpo-carçaça agora esquece, nada me impede de me mover em sonho para outrem, de onde meus interlocutores em potencial surgirão para me completar. “Deste modo, quem não bebe o sopro dos espíritos tem o pensamento curto e enfumaçado; quem não é olhado pelos *xapiripë* não sonha, só dorme como um machado no chão” (*id.*, *ibid.*). Robson Venãpa sabe que Isko Osho conhece aquilo que escapa ao seu corpo-carçaça: desde que passou a ser reconhecido por seus duplos-irmãos (outrora internos, mas agora passeadores, *poketaya*), ele pode se mover pelos conhecimentos alheios de maneira análoga às mentes que se escondem por trás de nossas bibliotecas. Ali, são os múltiplos corpos embutidos na pessoa que conseguem obter o conhecimento suspenso virtualidade; aqui, são os livros e implementos eletrônicos. (A saber, porém, como essa última tecnologia do virtual poderá, ao que tudo indica em pouco tempo, ser compreendida ou envolvida pela primeira.)

Quando a escrita dos brancos começa a ser adquirida (ou recuperada, se considerarmos o que dizia Paulino), tornando-se presente pela escolarização ou pelo papel crescente de livros e de compilações de narrativas, um novo arranjo com aquela tecnologia de transformação dos corpos acaba por acontecer. Mas esse ajuste – ao menos no que depender dos Marubo – deverá apresentar soluções mais surpreendentes do que a mera substituição ou imposição de um sistema de conhecimento por outro. Há que se considerar não apenas os mecanismos de produção e a própria concretização do objeto “livro”, mas também todas as redes e processos de agência nas quais ele acaba por submergir – outros critérios de autoria, de apropriação, de circulação e de criação que certamente estão por surgir (cf. Cesarino, 2010). Há que se considerar, também, que as instituições concorrentes com os modos de transmissão e de aquisição do conhecimento xamanístico levem-no a criar novos arranjos e estratégias (políticas epistemológicas), tal como no caso dos

processos de escolarização e de educação universitária, da expansão das redes neoxamânicas e das próprias redefinições de “cultura” (cf. Carneiro da Cunha, 2010). Como vimos, o xamanismo é especialista em capturar ou em recriar novas formas (de seu ponto de vista consideradas como velhas ou já conhecidas), oferecendo soluções originais. O caso da *Coleção Narradores Indígenas do Alto Rio Negro*⁴³ é um bom exemplo: os livros que surgem ali através de uma demanda local se movimentam, de modo análogo ao que se dizia antes sobre a relação dos Marubo com a escrita, por meio de antigos sistemas e dinâmicas rituais. De acordo com Andrello (2010) e Hugh-Jones (2010), eles parecem reatualizar relações entre clãs que, antes, eram feitas por meio de objetos cerimoniais e gêneros verbais específicos. Nesse caso, o objeto “livro” se comporta mais como um índice de relações sociais – um índice através do qual, como diria Gell (1998), se torna possível abduzir a agência de outrem – do que como portadores de um discurso a ser desvelado pela leitura silenciosa. Condições e modos de enunciação referentes às *performances* verbais tendem a sequestrar ou a se infiltrar no *sujeito* livro e em suas redes. Critérios de produção de conhecimento e de transmissão de saberes tendem, também, a passar por torções complexas e desafiantes.

O que dizem esses livros? Eles tratam (no caso da *Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro*, mas também na antologia de cantos *saiti* dos Marubo, em vias de ser publicada), entre outras coisas, de processos de surgimento, formação e estabelecimento de coletivos ao longo de uma determinada cartografia mítica (e política). Servem, assim, para afirmar lugares e para materializar valores dentro de um sistema de relações, de acordo com os estudos de Andrello e de Stephen Hugh-Jones (2010) para o caso do Rio Negro. Além disso, eles propriamente *fazem* algo – o que é novamente o caso de alguns volumes da coleção rio-negrina, nos quais foram introduzidas encantações e demais trechos de fórmulas mágicas, ou seja, a própria voz registrada dos antepassados míticos.

Mais uma vez, os livros terminam por tomar a posição de sujeitos ou de agentes. Passam a ser corporificados e a desencadear processos de conhecimento em outros parentes que com eles travam contato. Não por acaso, Andrello relata que um narrador, com o qual elaborou a edição de um dos volumes, passou a sonhar com seu avô com mais frequência por decorrência de tal trabalho: “falando-lhe ao ouvido, esse antepassado ensina-lhe os mesmos cantos e histórias que, em sua juventude, não lhe prendiam a atenção” (2010: 17).⁴⁴

Entre os Marubo, para os quais essa relação com livros ainda não se tornou sistemática, as conexões entre pessoas estabelecidas ao longo das redes virtuais do parentesco sociocósmico não deixam, porém, de correr em paralelo aos efeitos do letramento. Ao responder por escrito a um questionário elaborado por mim em 2010, no qual se perguntava o que se entendia por “pesquisa”, Robson Venãpa, o jovem xamã e professor, ofereceu uma autodefinição interessante: “Eu sou pesquisador marubo. Comecei a pesquisar quando desde pequeno eu tinha 7 anos de idade, sempre que eu fiz a pesquisa no meu sonho.” Como dizia acima Kopenawa, o sonho, evento no qual duplos se desgarram de corpos e estabelecem relações diversas, é uma das matrizes fundamentais dos processos de alteração xamanística e de obtenção de conhecimentos. É o que Robson explica na sequência, ao ser questionado sobre a maneira como aprendeu a cantar e a narrar: “É eu Robson Marubo Isko Osho, fui aprendido pelo através no sonho as nossas histórias cantadas. Mas não tem diferença dos velhos.” Robson se desdobra em Isko Osho, seu duplo: a pessoa, múltipla ou complexa, gera condições igualmente complexas de enunciação e de aprendizagem. Em seguida, enfatiza a condição de receptáculo de seu corpo-carcaça para as consequências de tal desdobramento, notável neste seu uso peculiar da gramática portuguesa: “fui aprendido pelo através no sonho...”.

A escrita (e suas novas categorias, tais como “pesquisador”) não elimina velhas formas de pensar, fundadas em modos de interlocução entre viventes, mortos, espíritos e demais agentes suspensos na virtualidade sociocósmica. Para que semelhante interlocução possa incidir na pessoa, torna-se necessário postular e produzir um corpo. O contraste entre escrita e corpo (coberto por padrões gráficos) não parece, portanto, ser tomado como uma oposição estanque pelo xamanismo amazônico. O pensamento personificante pode se estender potencialmente a tudo, assim prevendo agentes (e, quiçá, agentes dentro de agentes) lá onde encontramos apenas objetos. O efeito de reversão através do qual um jovem xamã e professor passa a se considerar como pesquisador deve, assim, ser acompanhado também de uma extensão ou de uma transposição de matrizes ontológicas e epistemológicas – aquelas referentes ao sonho, espaço de encontro entre corpos desenhados, instância privilegiada para aquisição de saberes por meio de experiências diretas (vividas pelo próprio duplo) ou indiretas (repassadas ao duplo por outros agentes-espírito com os quais ele dialoga no cosmos). O que parece estar em jogo não é, enfim, uma eliminação do registro da memória e do conhecimento corpóreo pela introdução de um suplemento exterior, material, objetificado (o livro), mas a sua imersão nas redes personificadas de relação. Mais do que um instrumento, os corpos desenhados são a própria condição de produção deste conhecimento conectivo e tradutivo peculiar a povos amazônicos tais como os Marubo. Augustina Valera Rojas, uma distinta mulher shipibo-conibo, não podia ser mais clara com suas palavras: “Os desenhos somos nós mesmos, nosso próprio rio, todos os nossos adornos. Jamais os brancos ou qualquer outra gente poderosa poderá nos privar disso.” (Bismarck & Rojas, 2005: 64).

Notas

- ¹ As distintas etapas de pesquisa que deram origem a este trabalho foram apoiadas pela Capes, pelo CNPq, pela Faperj, pela Fapesp, pelo Centre National de la Recherche Scientifique, pela Wenner-Gren Foundation e pela Ford Foundation. Agradeço a Carlo Severi, Pierre Déléage, Lynn Mario Menezes de Souza e Manuela Carneiro da Cunha pelas oportunidades oferecidas para debater versões preliminares deste artigo. Todas as traduções de citações de língua estrangeira são minhas (salvo quando indicado na bibliografia).
- ² O estudo de Jack Goody (1987) é um exemplo de recurso a tais assimetrias, comuns a outros tantos autores clássicos tais como Bottéro (1987: 18, 19, 133, 143 e ss) ou Havelock, que nos oferece o panorama *standard* de tais pressupostos sobre a oralidade: “O verdadeiro pai da história não foi um ‘escritor’ como Heródoto, mas o próprio alfabeto. A memória oral trata fundamentalmente com o presente. Ela capta e recolhe o que está sendo feito, ou o que é apropriado para o momento presente. Ela registra as instituições do presente, não do passado. Não é provável que ela remonte em busca de pormenores mais além da geração dos avós [do sujeito], e talvez nem tão longe vá em sociedades com pequena expectativa de vida. *O que ela preserva do passado é parcial e incidental, e é a fantasia que lhe dá coerência*, como sucede com o horizonte micênico erigido nos poemas homéricos.” (1994: 30-31, grifo meu; cf. tb. pp. 15, 16 e outras). A seguinte passagem de Hegel ilustra também de maneira exemplar os supostos avanços conquistados com a escrita: “Segue-se daí que aprender a ler e escrever uma escritura alfabética é ter um meio de cultura de infinita riqueza (*unendliches Bildungsmittel*) e não bastante apreciado; já que conduz o espírito, do concreto sensível, à atenção para com o momento formal, à palavra sonora e aos seus elementos abstratos, e contribui de maneira essencial para fundar e purificar no sujeito o campo da interioridade.” (*apud* Derrida, 1973: 31). Lévi-Strauss, por sua vez, reúne tais perspectivas ortodoxas para, no final, fazer a sua crítica: “Depois que se eliminaram todos os critérios propostos para distinguir a barbárie da civilização, gostaríamos de reter pelo menos este: povos com ou sem escritura, uns capazes de acumular as aquisições antigas e progredindo cada vez mais depressa para a finalidade que se propuseram, enquanto outros, impotentes para reter o passado além da franja que a memória individual consegue fixar, continuariam prisioneiros de uma história flutuante a que sem-

pre faltariam uma origem e a consciência duradoura de um projeto. Todavia, nada do que sabemos a respeito da escritura e de seu papel na evolução justifica uma tal concepção.” (*apud* Derrida, 1973: 158). Como se verá, pretendemos aqui mostrar como os xamãs marubo concebem a relação entre escrita, memória e oralidade de outra maneira que a prevista, seja pelo positivismo moderno, seja por suas críticas.

³ Para os Kuna, veja Nordenskiöld (1938) e Severi (1996); para os Ojibwa, consulte Hoffman (1888) e Déléage (2011); para os falantes de Nahuatl, fontes diversas tais como as compiladas por Natalino dos Santos (2009).

⁴ E, portanto, discrepantes com o quadro apresentado por Goody (1987) em sua caracterização das sociedades de oralidade pura. Veja Cesarino (2011a, 2011b) para mais detalhes.

⁵ Veja Cesarino (2011a, 2011b).

⁶ Para a noção de corpo, tema central da etnologia americanista, veja Da Matta, Seeger e Viveiros de Castro (1979), Viveiros de Castro (2002) e Vilaça (2005), entre outros.

⁷ A diferença entre os xamãs *kēchitxo* e *romeya* está precisamente aí: os primeiros não costumam enviar seus duplos para fora de seus corpos a fim de cumprir determinadas tarefas no cosmos, pois atuam por intermédio de espíritos auxiliares. Os *kēchitxo*, ou pajés rezadores, costumam também ser formados por longos processos de iniciação e de aprendizagem, ao passo que os *romeya* se transformam em xamãs através de crises (veja mais detalhes sobre o assunto em Cesarino, 2011a).

⁸ *Rome*, espécie de entidades-projetéis animadas que constituem a pessoa dos pajés *romeya*.

⁹ Memãpa se refere aos velhos pajés das aldeias do Igarapé Maronal, tais como João Tuxáua (Itsãpapa), de quem aprendeu grande parte de seus conhecimentos.

¹⁰ Publicada pela primeira vez em Cesarino (2011a).

¹¹ É intrigante a seguinte versão de um mito dos Kapon recolhida por Azevedo de Abreu. Ela está em relação de transformação com o modo de pensar a escrita apresentado acima por Paulino Memãpa: “No começo do mundo, havia uma grande pilha de livros e cada povo retirava dali o seu volume específico. Os Kapon foram os últimos a retirar: não havia mais para eles livros inteiros, mas apenas as folhas que caíam dos volumes quando eles foram retirados. A reunião de todas essas folhas dava surgimento ao livro dos Kapon.” (Abreu *apud* Déléage, 2009: 234). O livro em questão, que reúne os ensinamentos do ritual profético *aleluia*, surge a

partir de uma perda ou defasagem dos antigos. Essa perda gera consequências determinadas: no caso kapon, os antepassados terminam por ficar em posse de um livro profético e potente. No caso marubo, o resultado é o recurso ao “pensamento desenhado”. Voltaremos mais adiante ao uso ritual dos livros.

- ¹² Não se costuma, aliás, atribuir a capacidade de conhecimento ao cérebro – quem tem “muito miolo” (*mapo reso ātsaka*) não é uma pessoa muito inteligente, dizem às vezes de brincadeira os Marubo. O mesmo parece ser o caso para os Kaxinawá: Kensinger, ao refletir sobre a associação do conhecimento às diversas partes do corpo por este povo pano da Amazônia ocidental, notou uma significativa oscilação na atribuição de conhecimento (*una*, em marubo *onā*) à cabeça (*mapu*, em marubo *mapo*). Ao retornar aos Kaxinawá depois de um longo período de ausência, o antropólogo observava que a cabeça, que antes não recebia nenhum destaque na produção de conhecimento, havia se tornado o centro do saber associado à leitura, à escrita e às escolas, ao passo que o coração era o centro referente aos conhecimentos provenientes do cristianismo. Vale a pena reproduzir um trecho do autor: “Alguns Cashinahua, em especial aqueles que frequentaram o ensino secundário e que tiveram acesso a informações científicas básicas através de professores *mestizos*, agora dizem que, quando uma pessoa pensa, o cérebro funciona como uma espécie de nexo, conectando e coordenando o conhecimento localizado nos ouvidos, nos olhos, nas mãos, na pele, nos genitais, no coração e no fígado. Um homem me disse que o cérebro é o local em que tudo se reúne. A maioria, de toda forma, continuava a dizer que o pensamento ocorre no interior do corpo, *nukun yuda medan nun shinamiski* (‘nós sempre pensamos no interior de nosso corpo’), ou *nukun yuda yamakidi nun shinamiski* (‘nós sempre pensamos através das diversas partes de nosso corpo’).” (Kensinger, 1995: 244). Os Kaxinawá disseram ainda a Kensinger que o conhecimento da cabeça e do coração não são *una kuin*, “conhecimento verdadeiro” (ou prototípico), mas sim *una bemakia*, “conhecimento estrangeiro ou desviante” (*id.*, *ibid.*: 245; para mais considerações sobre os classificadores *kuin* e *bemakia*, cf. tb. Deshayes & Keifenheim, 1994). A pessoa que realmente conhece, segue o autor, fica sendo então aquela “cujo corpo inteiro conhece”. Os Marubo não parecem distantes de tais reflexões, muito embora, até onde consegui descobrir, não coloquem essa mesma ênfase em um saber distribuído pelas diversas partes do corpo (pele, genitais, fígado etc.). Ora, é na integridade do corpo que, entre os Marubo, assim como entre os Kaxinawá e outros tantos

povos ameríndios (cf. Da Matta, Seeger & Viveiros de Castro, 1979; Viveiros de Castro, 2002), se coloca o foco do conhecimento para a vida entre parentes, a despeito das distintas ênfases ou modos de se elaborar tal centralidade. O xamanismo marubo se mostra bastante claro nisso, ao mostrar que é apenas quando o corpo (do duplo) está completo, repleto com suas pinturas, magnificado com seus adornos (uma condição que a extensão corporal/carcaça externa se esforça por reproduzir), que a pessoa se torna efetivamente preparada ou madura para receber e transmitir saberes.

- ¹³ Como bem observou novamente Pierre Déléage (2010), o mito de Paulino Memãpa ecoa o seguinte testemunho oferecido por uma mulher shipibo-conibo: “Nossos desenhos não se encontram nos livros, mas apenas em nossa mente. Nossa mente é como um livro no qual imaginamos os desenhos para logo reproduzi-los. Em nossa mente está o que imaginamos. O desenho é o que, com sua beleza, nos hipnotiza e logo se converte em yacumama. A mesma yacumama [serpente gigante] é o nosso desenho.” (Rojas & Valenzuela, 2005: 62). Note que, também aqui, desenho é por definição aquilo que hipnotiza por sua beleza. Diriam os pajés Marubo, por sua vez, que, sem essa beleza produzida pelos corpos desenhados, não há como se tornar familiar ou ser reconhecido pelos espíritos, assim desencadeando o processo de transmissão de saberes. Veja maiores considerações adiante sobre a comparação entre livros e desenhos.
- ¹⁴ Veja Lagrou (2002) e Gebhart-Sayer (1986) para outras elaborações entre os Pano dessa malha de desenhos estendida ao mundo e ao duplo da pessoa.
- ¹⁵ Esse é o estojo de armazenar rapé externo, que serve aqui apenas como exemplo para aquele localizado no aspecto invisível da pessoa.
- ¹⁶ Inalador de rapé que, mais uma vez, serve de exemplo para aquele outro implemento invisível.
- ¹⁷ Algo bastante similar ao que notou Hugh-Jones para o caso do Rio Negro, em um estudo que explora diversas facetas envolvidas no caso da *Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro*, tais como a analisada na seguinte passagem: “Em resumo, livros e objetos sagrados são duas variantes de um mesmo fenômeno. Eles são manifestações palpáveis e visíveis da ‘cultura’, são objetos-palavras ou palavras-objetos, coisas tangíveis que condensam saberes e discursos tangíveis.” (2010: 210). Hugh-Jones, assim como Andrello (2010), mostra então como tais (novos) objetos passam a se acomodar nos lugares outrora previstos para os objetos cerimoniais do

sistema ritual tukano. Se toda essa configuração passa, além disso, a ser categorizada por certa noção de “cultura” (da qual o livro seria uma materialização), caberia a Hugh-Jones conectar suas considerações com aquelas recentemente oferecidas por Carneiro da Cunha (2010) acerca de processos similares.

¹⁸ Os que ensinaram meu *vaká* a cantar, o tio e seus parentes. O termo *manê* se refere, mais especificamente, às melodias dos cantos.

¹⁹ Isto é, a língua dos Marubo, dos viventes.

²⁰ Os versos na terceira coluna, após a barra, indicam a tradução das metáforas especiais de que se valem as artes verbais marubo.

²¹ A mim, Pedro, o corpo-carcaça.

²² Para a sequência completa dos cantos e dos eventos em questão, cf. Cesarino (2011a).

²³ Para um estudo das sociocosmologias ameríndias, central para a elaboração das reflexões aqui desenvolvidas, cf. Viveiros de Castro (2002).

²⁴ Verso de difícil tradução, pois *pae* significa simultaneamente a força/poder do tabaco e sua seiva/líquido. O que sai da boca é a seiva do tabaco mascado (*rome tokô*), mas o agente em questão é a sua força, trazida pela ventania do tabaco (*rome we*).

²⁵ Trata-se de um vegetal utilizado como remédio (*mani pei rao*): seu correspondente-espírito (*yove chiwã*) da Morada Arbórea é diferente do encontrado aqui, outrora apreciado como alimento pelos antigos.

²⁶ Note, porém, que não se trata de um conhecimento corporal mais imediato ou próximo ao sensível e, portanto, supostamente passível de ser mobilizado para um contraponto crítico ao conhecimento racional abstrato. Mais uma vez, não faz aqui sentido saquear os saberes alheios para resolver dilemas de outras praias.

²⁷ Para generalizações análogas, cf. Viveiros de Castro (2002: 360).

²⁸ Na ontologia personificante marubo (cf. Cesarino, 2011a), toda singularidade é composta ao menos por sua carcaça (*shaká*) ou extensão corporal (*kaya*) e por seu duplo (*vaká, yochi*): este último pode ter um aspecto humanóide (tal como no caso das sucuris, dos queixadas, dos japós ou dos próprios viventes) ou ser apenas uma projeção duplicada de suas extensões corporais (tal como no caso de facas, agulhas e objetos que introduzem seus duplos na carne das pessoas, ou ainda de insetos como besouros e outros). Parece, portanto, que certos livros são singularidades daquele primeiro tipo, ou seja, daquele que se completa com seus duplos humanóides correspondentes. Esse tipo de duplo, não por acaso, é frequentemente

te descrito como o “dono” (*ivo*) de sua extensão corporal, capaz de controlar à distância essa extensão da qual ele é, com muita frequência, o “fazedor” (*shovimaya*). Ora, livros provenientes da cidade devem portanto ter duplos/donos similares aos moradores das cidades (carecas e insolentes), tal como no caso da gasolina e de outros implementos dos brancos, cujos donos/fazedores estão alhures e possuem também aspecto antropomorfo de tipo brasileiro urbano amazônico. Digamos então, com Gell (1998), que um determinado índice “corporal” (livros, gasolina, mas também sucuris ou japós) permite abduzir a agência de seu protótipo, o seu dono/fazedor, que é dotado de um *habitus* ou um feixe de características condizente com as qualidades de sua extensão-carcaça correspondente (a insolência e o aspecto-branco no caso dos livros e do combustível, os corpos humanoides elásticos e desenhados no caso dos corpos-carcaça das sucuris, os corpos humanoides ágeis, finos e tagarelas no caso dos corpos-carcaça de determinados pássaros).

²⁹ Para uma tradução integral do relato sobre Sangama e suas conexões com outros cultos do livro nas terras baixas, consulte Déléage (2010).

³⁰ Para algumas críticas e alternativas, veja Cauquelin (2005: 113 ss.), Didi-Huberman (2002: 180 ss.), Mitchell (1986: 53 ss.), entre outros. Observe-se que, há trinta anos, Roe (1980: 58-59) já questionava o alcance de modelos linguísticos (em seu caso, gerativistas) para o estudo de padrões gráficos.

³¹ Com alguma frequência, Robson Venãpa, por exemplo, costuma trazer novos padrões conhecidos por seus duplos entre os espíritos espalhados pelo cosmos. Daí em diante, esses padrões passam a integrar o repertório gráfico marubo, que é também caracterizado pela perda de outros por conta do desuso ou esquecimento, ou ainda por variações (a partir de um padrão preestabelecido) entre desenhistas. Grande parte dos padrões atuais, aliás, provém também do exterior da sociedade: na narrativa mítica cantada *Tama Rera*, “Derrubando árvore”, conta-se como os antepassados encontraram diversos padrões gráficos presos nos galhos de uma árvore-espírito derrubada (cf. Cesarino, 2012). Noutros casos ameríndios, os padrões são copiados dos corpos de espíritos “donos de padrões” encontrados por alguém que se distancia da aldeia (caso asuriní relatado por Müller, 1993), ou do corpo de alguma hiperanaconda – casos kaxinawá (Lagrou, 2002), wayana (Van Velthem, 2003) e wauja (Barcelos Neto, 2001).

- ³² Veja Viveiros de Castro (2006), Gow (1999a) e Cesarino (2011c) para reflexões mais aprofundadas sobre tal problema de tradução.
- ³³ Lagrou (2002: 41) elaborou uma crítica aos riscos do simbolismo como pressuposto de análise de grafismos ameríndios. Macedo (2009: 11) parece mesclar tal viés analítico com a análise de modos de agentividade, minimizando (mas não reavaliando) o papel da representatividade nos grafismos.
- ³⁴ Algumas peças da cestaria yekuana (cf. Guss, 1990: 183, prancha 12, por contraste às pranchas 37 e 40) merecem uma análise à parte que não poderá ser conduzida aqui, pois parecem deslocar o sistema de grafismos de base para composições complexas nas quais traços, gregas, cruzeiros e outros elementos passam a ser dotados de ordem, posição e sequência com tendência à narração e aos modelos cosmográficos. Tais composições, muito embora não sejam onipresentes nas terras baixas, são bastante difundidas em outros sistemas visuais ameríndios tais como os da América do Norte (Boas, 1955: 92). Note, porém, que a complexidade de tais composições não elimina o problema da atribuição da referência, do iconismo e da nomenclatura dos padrões de base.
- ³⁵ O leitor deve perceber assim que, aqui, “cultura” e “ontologia” não são concebidas como noções sinônimas (cf. Holbraad, 2010): a primeira mostraria que o mundo é apenas um, em torno do qual giram distintas formas de concepção (“simbólicas”, mas sem ameaças às *things out there*); a segunda, por sua vez, permite refletir sobre a multiplicidade de mundos pensados ou ativados (por meio da mobilização de seus *símbolos*-instrumentos de transformação).
- ³⁶ Deleuze e Guattari (1980: 291): “Une devenir n’est pas une correspondance de rapports. Mais ce n’est pas plus une ressemblance, une imitation, et, à la limite, une identification. [...] Devenir n’est pas progresser ni régresser suivant une série. Et surtout devenir ne se fait pas dans l’imagination [...].”
- ³⁷ Lagrou (2002: 54) nota algo similar para os Kaxinawá, por contraste aos povos do Brasil central.
- ³⁸ Exceção a isso é o padrão *paka mevi kene* (“desenho braços de guerra”, dois braços dobrados a partir de um eixo central, com uma mão apontando para baixo e outra para cima) que, ao ser pintado no corpo das pessoas, pode deixá-las agressivas. Ora, mas mesmo aí não se trata exatamente de representar um guerreiro, e sim de indicar uma potência possível. Note, aliás, a semelhança estrutural de tal padrão

com os *tayngava* asuriní (cf. Müller, 1993) e tantos outros das terras baixas que partem de um esquema humanoide de base derivado do motivo “cruz”.

³⁹ Entre os Marubo, mas também entre os Wayãpi (Gallois, 2002) e outros povos das terras baixas.

⁴⁰ Aprofundo em outro lugar (Cesarino, 2011c) os problemas de tradução e de compreensão envolvidos no termo “espírito” para a cosmologia marubo. Para considerações sobre o mesmo assunto, veja também Viveiros de Castro (2006) e Gow (1999a).

⁴¹ Veja Macedo (2009), Gow (2001) e Lévi-Strauss (1955), entre outros, para observações similares.

⁴² Para considerações similares entre os Kaxinawá, consulte Lagrou (2002).

⁴³ Trata-se de uma coleção de oito volumes publicada por diversas organizações indígenas da região do Rio Negro (Amazonas), em parceria com a Foirn (Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro).

⁴⁴ Para referências aos “culto de livros” entre povos da América do Norte, veja Severi (2007). Para a América do Sul, veja Déléage (2010).

Referências bibliográficas

ANDRELLO, Geraldo

2010 “Falas, objetos e corpos: autores indígenas no alto Rio Negro”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 25(73): 5-26.

BAER, Gerard

1994 *Cosmología y Shamanismo de los Matsigenka*. Quito, Abya-Yala.

BARCELOS NETO, Aristóteles

2001 “O universo visual dos xamãs wauja (Alto Xingu)”. *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 87: 137-161.

BISMARCK, Pilar Valenzuela; ROJAS, Augustina Valera

2005 *Koshi Shinanya Ainbo: el testimonio de una mujer shipiba*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

BOAS, Franz

1955 [1927] *Primitive art*. New York, Dover.

BOTTERO, Jean

1987 *Mésopotamie: l'écriture, la raison et les dieux*. Paris, Gallimard.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela

2010 *Cultura com asas*. São Paulo, Cosac Naify.

CAUQUELIN, Anne

2005 [1998] *Teorias da arte*. São Paulo, Martins Fontes.

CESARINO, Pedro de Niemeyer

2010 "Donos e duplos: relações de conhecimento, propriedade e autoria entre os Marubo". *Revista de Antropologia (USP)*, São Paulo, vol. 53(1): 147-199.

2011a *Oniska: Poética do Xamanismo na Amazônia*. São Paulo, Perspectiva.

2011b "Entre la parole et l'image: le système mythopoïétique marubo". *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 97(1): 223-259.

2011c "Le problème de la duplication et de la projection visuelle chez les Marubo". *Images Re-Vues*, vol. 8, disponível em: <<http://imagesrevues.revues.org/501>>.

2012 [no prelo] *Quando Terra deixou de falar: cantos da mitologia marubo*. São Paulo, Ed. 34.

DA MATTA, Roberto; SEEGER, Anthony; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo

1979 "A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras". *Boletim do Museu Nacional*, vol. 32: 2-19.

DÉLÉAGE, Pierre

2007 "Les répertoires graphiques amazoniennes". *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 93(1): 97-126.

2009 *La Croix et les Hiéroglyphes*. Paris, Éditions Rue d'Ulm/Musée du Quai Branly.

2010 "Rituels du livre en Amazonie". *Cahiers des Amériques Latines*, vol. 63-64: 229-250.

2011 *Inventer l'Écriture: rituels prophétiques et chamaniques des Indiens d'Amérique du Nord (XVII^e-XIX^e)*. Manuscrito.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix

1980 *Mille plateaux*. Paris, Les Éditions de Minuit.

- DERRIDA, Jacques
1973 [1967] *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva.
1997 *A farmácia de Platão*. São Paulo, Iluminuras.
- DESHAYES, Patrick; KEIFENHEIM, Barbara
1994 *Penser l'Autre chez les Huni Kuin de l'Amazonie*. Paris, L'Harmattan.
- DETIENNE, Marcel
1981 *L'Invention de la Mythologie*. Paris, Gallimard.
- DIDI-HUBERMAN, Georges
2002 *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- GADAMER, Hans-Georg
1992 *L'Actualité du beau*. Aix-en-Provence, Alinéa.
- GALLOIS, Dominique
2002 "Expressão gráfica e oralidade entre os Wajãpi do Amapá-Brasil". *Boletim do Museu do Índio*, vol. 9: 5-67.
- GEBHART-SAYER, Angelika
1986 "Una terapia estética. Los diseños visionarios del ayahuasca entre los Shipibo-Conibo". *América Indígena*, vol. 46: 189-219.
- GELL, Alfred
1998 *Art and Agency*. Oxford, Clarendon Press.
2001 "Vogel's net: traps as artworks and artworks as traps". In GELL, A., *The Art of Anthropology (Essays and Diagrams)*. Londres, The Athlone Press, pp. 187-215.
- GOODY, Jack
1987 *The Interface Between the Written and the Oral*. Cambridge, Cambridge University Press.
- GOW, Peter
1999a "A geometria do corpo". In NOVAES, A. (org.), *A outra margem do Ocidente*, São Paulo, Companhia das Letras, pp. 299-317.

- 1999b "Piro designs: painting as meaningful action in an Amazonian lived world". *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 5(2): 229-247.
- 2001 *An Amazonian Myth and Its History*. Oxford, Oxford University Press.
- GUSS, David
- 1990 *To Weave and Sing*. Berkeley, University of California Press.
- HAVELOCK, Eric
- 1994 [1982] *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. São Paulo, Unesp; Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- HOFFMAN, Walter James
- 1888 "Pictography and Shamanistic Rites of the Ojibwa". *American Anthropologist*, vol. 1(3): 209-230.
- HOLBRAAD, Martin
- 2010 "Against the motion", in CANDEA, M. et al., "Ontology is just another word for culture". *Critique of Anthropology*, vol. 30(2): 152-200.
- HUGH-JONES, Stephen
- 2010 "Entre l'image et l'écrit. La politique tukano de patrimonialisation en Amazonie". *Cahiers des Amériques Latines*, vol. 63-64: 195-227.
- KENSINGER, Kenneth
- 1995 *How Real People Ought to Live*. Illinois, Waveland Press.
- KUMU, Umúsin Panlõn; KENHÍRI, Tolaman
- 1980 *Antes o mundo não existia: a mitologia heróica dos índios Desâna*. São Paulo, Livraria Cultura Editora.
- LAGROU, Els
- 2002 "O que nos diz a arte kaxinawá sobre a relação entre identidade e alteridade?". *Mana*, vol. 8(1): 29-63.
- LÉVI-STRAUSS, Claude
- 1955 *Tristes tropiques*. Paris, Plon.
- 1991 *Histoire de Lynx*. Paris, Plon.

LIMA, Tânia Stolze

- 1996 "O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi". *Mana*, vol. 2(2): 21-49.

MACEDO, Silvia Lopes da Silva

- 2009 "Xamanizando a escrita: aspectos comunicativos da escrita ameríndia". *Mana*, vol. 15(2): 509-528.

MITCHELL, W. J. T.

- 1986 *Image, text ideology*. Chicago, The University of Chicago Press.

MONTAGNER, Delvair

- 1996 *A morada das almas*. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi.

MÜLLER, Regina Polo

- 1993 *Os Asuriní do Xingu: História e Arte*. Campinas, Ed. Unicamp.

NATALINO DOS SANTOS, Eduardo

- 2009 *Tempo, espaço e passado na Mesoamérica*. São Paulo, Alameda.

NORDENSKIÖLD, Erland

- 1938 *An Historical and Ethnological Survey of the Cuna Indians*. Göteborg, Göteborgs Museum.

ROE, Peter

- 1980 "Art and residence among the Shipibo indians of Peru: a study in microacculturation". *American Anthropologist*, vol. 82(1): 42-71.

SEVERI, Carlo

- 1996 *La memoria ritual*. Quito, Abya-Yala.
2007 *Le Principe de la Chimère*. Paris, Éditions Rue d'Ulm/Musée du quai Branly.

TAYLOR, Anne-Christine

- 2003 "Les masques de la mémoire: essai sur la fonction des peintures corporelles jivaro". *L'Homme*, vol. 165: 223-228.

TODOROV, Tzvetan

1977 *Théories du symbole*. Paris, Seuil.

TURNER, Terence

1991 “‘We are parrots’, ‘twins are birds’ “. In FERNANDEZ, J. W. (ed.), *Beyond Metaphor: The Theory of Tropes in Anthropology*. Stanford, Stanford University Press, pp. 121-159.

VAN VELTHEM, Lúcia

2003 *O Belo é a Fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa, Museu Nacional de Etnologia/Assírio & Alvim.

VIDAL, Lux (org.)

1992 *Grafismo indígena. Estudos de Antropologia Estética*. São Paulo, Studio Nobel/Edusp/Fapesp.

VILAÇA, Aparecida

2005 “Chronically unstable bodies. Reflections on Amazonian corporalities”. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 11(3): 445-464.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo

2002 *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo, Cosac Naify.

2004 “Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation”. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, vol. 2(2): 3-22.

2006 “A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos”. *CADERNOS de Campo*, São Paulo, vol. 14-15: 319-338.

ABSTRACT: This article explores the transformations of the shamanistic knowledge among the Marubo (Pano speaking people of the Javari Valley, AM, Brazil) in its relation with the writing. The focus is on the way the shamanism configures the crossovers between the alphabetical writing (and its final form, the book) and the notion of person, which is characterized by the body modification through the inscription of graphics (*kene*). What are the effects of the encounter between the processes of learning and memorizing evolved in writing and the processes evolved in the production of the body through ritual agency? What are the knowledge premises used by the Marubo shamanism to create an interface with the writing and its ways of producing knowledge? The development of such questions must, eventually, indicate the possible connections between the Marubo case and other Amerindian situations.

KEY-WORDS: Shamanism, knowledge, writing, graphic patterns, transformation, body.

Recebido em maio de 2011. Aceito em março de 2012.