

O desencontro das tecnologias – xamanismo e digitalização na Amazônia¹

Pedro de Niemeyer Cesarino

Professor do Departamento de Antropologia da
Universidade de São Paulo e Doutor em
Antropologia pela Universidade Federal do Rio de
Janeiro. E-mail: pncesarino@usp.br



Resumo

Este artigo é um ensaio sobre diferentes concepções de conhecimento e suas relações com aparatos tecnológicos. Através da descrição de uma situação específica (um workshop sobre digitalização da tradição oral organizado por mim para xamãs e professores do povo Marubo da Amazônia Ocidental), o estudo explora divergências entre a produção xamânica do conhecimento (possibilitada pelos adornos corporais e pelo estabelecimento de conexões de parentesco virtual) e o estabelecimento de arquivos digitais.

Palavras-chave:
xamanismo,
digitalização,
virtual, pessoa,
conhecimento.

Abstract

This article presents an essay about different conceptions of knowledge and its relation with technological devices. Through the description of a specific situation (a workshop about digitalization of oral traditions organized by me for the shamans and teachers of the Marubo people of Western Amazonia), the article explores the divergences between the shamanic production of knowledge (made possible through adorned bodies and the establishment of virtual kinship connections) and the establishment of digital archives.

Keywords:
shamanism,
digitalization,
virtual, personhood,
knowledge.

Introdução

Este artigo trata de uma tentativa de colaboração, parcialmente frustrada, entre distintos regimes de corporalidade e de relação com a virtualização e a digitalização de conhecimentos provenientes de tradições orais. Ele parte de uma situação determinada que vivi com os Marubo², resultante por um esforço das duas partes em estender os desdobramentos de uma pesquisa sobre tradução e documentação de artes verbais que conduzi entre eles. A tentativa, entretanto, revelaria mais um aspecto das incomensurabilidades que permeiam as relações entre xamanismos amazônicos e os modos acadêmicos de circulação e produção do saber. Tais incomensurabilidades indicam, mais ainda, que as tecnologias corporais ameríndias são de tal forma afeitas à virtualidade que, de certa forma, tornam dispensável a monumentalização digital e gráfica empreendida por nossos procedimentos de pesquisa. O caso singular e aparentemente banal a que se dedica este artigo revelará, também, detalhes sobre as assim chamadas “ornamentações” corporais ameríndias que, na situação em pauta, se revelam bem mais como *dispositivos singulares de conexão*.

Quando estive em Cruzeiro do Sul (estado do Acre, Brasil) em julho de 2012 para oferecer uma oficina de documentação aos Marubo, tive a surpresa de me deparar com meus amigos usando adornos de miçangas que eu jamais havia visto. A oficina havia sido organizada a pedido dos Marubo como mais uma das contrapartidas da extensa pesquisa que eu havia realizado nos últimos anos em suas comunidades.³ O objetivo mais específico era realizar uma “transferência de tecnologias”, ou seja, formar uma equipe marubo especializada em coletar gravações digitais de *performances* orais, produzir metadados, organizar informações e notas, a fim de que um banco de dados sobre as suas vastas tradições de artes da palavra pudesse ser estabelecido em um centro em suas comunidades e no Museu do Índio, no Rio de Janeiro. Para tanto, passaríamos cinco dias em um hotel, eu e um grupo de aproximadamente dez pessoas que, naquela altura, já eram velhas conhecidas minhas. Alguns dos participantes haviam então chegado para o encontro portando braçadeiras e faixas de cabeça com um repertório iconográfico inusitado. De início, não dei muita importância ao assunto e nem procurei entendê-lo melhor, já que não estava exatamente ali para fazer pesquisa, mas sim para realizar a tal oficina. Nos dias seguin-

1. A primeira versão deste artigo foi publicada em francês na revista *Gradhiva*29, 2019, em um dossiê relativo às relações entre a literatura de ficção científica de Philip K. Dick e a antropologia. Acesso em (<https://journals.openedition.org/gradhiva/4150>). Agradeço a Pierre Déléage, Emmanuel Grimaud, Emmanuel de Vienne e Maira Muchnik pela edição da primeira versão do texto. Observo, de toda forma, que as posições aqui defendidas divergem daquelas sustentadas por Déléage (2020) a respeito do pensamento de Eduardo Viveiros de Castro, elaboradas pelo autor após a publicação do editorial do referido dossiê.

2. Os Marubo são um povo falante de língua da família Pano que vivem na Terra Indígena do Vale do Javari (Amazonas, Brasil), bem como nas cidades adjacentes de Cruzeiro do Sul (Acre) e Atalaia do Norte (Amazonas). Venho trabalhando com eles desde 2004.

3. A oficina foi realizada no âmbito do projeto “Efeitos da proteção de direitos intelectuais e culturais sobre povos e conhecimentos tradicionais”, coordenado por Manuela Carneiro da Cunha e financiado pela Ford Foundation. Os resultados do referido projeto encontram-se reunidos em Cesarino & Carneiro da Cunha (2014).

tes, Reinaldo Venãpa, um dos professores marubo, estranhou a minha aparente falta de curiosidade e decidiu explicar por conta própria o sentido daqueles adornos. Entretanto, foi apenas enquanto eu redigia essas páginas que entendi o sentido de tais ornamentos e sua relação com o momento em que estávamos. Tudo se passava, assim, como se estivesse em jogo ali uma espécie de *mediação estética e tecnológica* entre distintas epistemologias – aquela que eu representava e a dos Marubo.

Para que possamos compreender melhor tal mediação, é necessário fazer algumas breves explicações introdutórias sobre temas já desenvolvidos por mim em outros trabalhos (ver especialmente Cesarino 2011a). A primeira será sobre a pessoa marubo e, em especial, sobre Robson Doles Venãpa, uma xamã *romeya*, pesquisador indígena e professor da escola de sua comunidade (Cesarino 2014). Devo, também, fazer observações sobre outros repertórios de adornos e de padrões gráficos dos Marubo, a fim de que se compreenda a especificidade daquelas faixas e braçadeiras com as quais eles se apresentaram em 2012. Tenho compreendido a pessoa marubo como uma configuração de parentesco composta por duplos que se concebem como irmãos e que, para si mesmos, julgam habitar uma maloca – esta dimensão que, para nós, corresponde ao interior do corpo. O que podemos chamar de “vivent” (*kayakavi*, aquilo que tem o aspecto de um corpo, *kaya*) é, pois, composto por um invólucro ou, mais propriamente, por uma carcaça (*shaká*) que abriga os duplos diversos (*vakárasĩ*) em seu espaço interno, uma replicação exata da maloca externa em que vivem os Marubo.⁴

Há uma hierarquia de nascimento entre três dos principais duplos (do coração, do lado direito e do lado esquerdo) que corresponde, respectivamente, a um maior desempenho intelectual e xamanístico. Melhor dizendo: o duplo do coração (*chinã nató*)⁵, o mais velho da tríade, é ele também “quase como um espírito” (*yovepase*) e, portanto, um xamã. Por conta de suas capacidades extraordinárias – muito mais notáveis, aliás, do que as do corpo-carcaça –, o duplo do coração pode sair de sua casa como quem vai passear por outras partes. Perambula pelo cosmos, visita a miríade de outros espíritos que o compõe e retorna para seu corpo-casa munido de conhecimentos. Em sua ausência, quando a casa está vazia, ele pode chamar outros espíritos ou outros duplos (de mortos, por exemplo) para cantar: esta é uma capacidade exclusiva dos xamãs *romeya*. Na maloca “visível” (ou seja, aquela correspondente à posição do corpo do xamã), os demais xamãs rezadores

4. “Duplo” traduz aqui dois termos sinônimos em marubo (*vaká* e *yochin*). Duplos têm qualidades e comportamentos corporais (morrem, estabelecem relações de parentesco, alimentam-se, etc.) e não são, portanto, concebíveis como “almas” ou, menos ainda, como representações mentais. De maneira mais ampla, os termos *yochin* e *vaká* apontam para uma ontologia da duplicação ao indicarem que toda extensão corporal necessariamente deve ser acompanhada de seu correspondente “duplo” (o seu *yochin* e/ou *vaká*). “Espírito”, por sua vez, traduzirá aqui o termo *yove* (*yovevo* no plural), ou seja, os agentes extra-humanos desde sempre existentes. Alguns “espíritos” são associados a corpos (de pássaros e de animais, por exemplo); outros, por sua vez, existem por conta própria, ainda que possam ocasionalmente visitar os corpos-maloca dos xamãs. Quando um espírito *yovevo* se associa a um determinado corpo (o que é dito através do uso de uma construção possessiva: “o seu corpo”, *awen shaká*) ou a um determinado animal (*awen yoini*), ele será considerado como “o seu duplo” (*awen vaká/yochin*), assim evidenciando o referido vínculo ontológico de duplicação: o espírito da sucuri (*vencha*), por exemplo, poderá ser chamado de *yove vencia* e, por sua associação com tal animal/corpo, ser categorizado como *yochin* (isto é, como duplo de algo). “Espírito”, ainda, indica uma espécie de “gradiente de magnificência”, ou seja, da capacidade ou propriedade de determinados aspectos da pessoa de se aproximarem ou se fundirem às qualidades

kêchitxo escutam os cantos e ensinamentos provenientes de alhures e, dessa forma, põem em movimento o processo de transmissão de saberes.⁶ Robson, assim como também em potencial todos os xamãs e demais pessoas marubo, é uma pessoa complexa, dividida entre os seguintes aspectos corporais e seus respectivos duplos:

| NOME | CLASSIFICAÇÃO | ESTADO |
|---------------------|---|---|
| Robson Doles Venâpa | Kaya (extensão corporal) shaká (carcaça) yora (corpo/gente) | Mashteya (maduro, completo) |
| Isko Osho | Chinã nató (duplo do coração, irmão mais velho) | Mashteya |
| Paná | <i>Mekiri vaká</i> (duplo do lado direito, irmão do meio) | <i>Mashteya</i> |
| Pei | <i>Mechmiri vaká</i> (duplo do lado esquerdo, irmão mais novo) | <i>Mashteya</i> |
| Vimini | Irmão mais novo (<i>txipokeshta</i>) | Era uma criança em meados de 2007, hoje já cresceu, é <i>mashteya</i> |

tabela 1. Composição da pessoa Robson Venâpa

A composição da família virtual que caracteriza a pessoa múltipla não é fixa e pode se alterar tal como também se alteram as nossas. Foi a partir de uma reflexão sobre essa composição da pessoa que Reinaldo Venâpa começou a me explicar o sentido dos adornos. Todos esses duplos costumam viajar pelo cosmos e trazer conhecimentos de suas distintas regiões. Ficam pouco dentro da casa/corpo de Venâpa. Isko Osho, o irmão mais velho, por exemplo, costuma fazer a condução dos duplos de pessoas mortas desgarradas e viaja por diversas partes. Contou-me Robson Venâpa, por exemplo, que esteve no Bangladesh encaminhando os mortos de um terremoto. Vemos como, dessa forma, “Robson” torna-se uma espécie de ponto de reunião e de dispersão desses agentes múltiplos que povoam o cosmos e que formam um

magníficas desses agentes primeiros: duplos associados ao corpo de um xamã poderão, portanto, ser “quase espíritos”. Mais do que entes distribuídos em distintas categorias classificatórias *yochin* e *yove* designam um *modo de relação* (a relação de duplicação) e *yove*, por sua vez, um *modo de magnificação*. Para mais detalhes sobre as traduções de duplo e espírito, ver Cesarino (2011a).

5. *Chinã nató* quer dizer literalmente “núcleo do peito-pensamento”.

6. Tal é a diferença essencial entre os dois tipos de xamanismo existentes entre os Marubo: a capacidade de externalizar os duplos e de receber outros dentro de si (característica dos *romeya*) versus a atuação através de cantos e de espíritos auxiliares (uma prerrogativa dos *kêchitxo*).

complexo regime de conhecimento virtualizado. Ele tem se tornado porta-voz, também, de um suposto fim do mundo iminente, que acontecerá quando Kana Voã, o demiurgo da cosmologia marubo, retornar de sua morada. A terra então será coberta por um grande fogo e Kana Voã começará a separar as pessoas que vivem segundo os seus preceitos e aquelas que vivem de acordo com os preceitos errados. Robson (via seus duplos) tem também reunido e liderado um grupo de pessoas integrantes de alguns dos segmentos sociais dos Marubo do Alto Ituí (Isko Nawavo, Shane Nawavo, Shawã Nawavo, Rovo Nawavo e Vari Nawavo). Tal grupo, assim, é composto por alguns de seus parentes que têm se submetido a um intenso treinamento xamânico (ou “curso de pajé”, como gostam de brincar), acompanhado por mim em algumas de suas etapas. Um dos objetivos de tal treinamento consiste em reter esses ensinamentos em seus próprios corpos, a fim de que não se dispersem ou não se esqueçam pela proximidade excessiva com os odores e fluidos desse mundo. O grupo de Robson, assim, “vive junto para pensar” (*chināyai shokosho*) e não “para guerrear/brigir” (*pakayai shokosho*), como gostam de explicar, não raro, através da comparação com o modo de reunião de pesquisadores e missionários não-indígenas.⁷

A ornamentação corporal marubo

Via de regra, os adornos utilizados pelos Marubo não possuem um significado específico, mas apenas uma relação indireta com o xamanismo. Do conjunto de adornos elaborados com a concha do caramujo aruá (*novo*) diz-se apenas que possuem *chinā* (força, princípio vital) e que protegem os xamãs que os utilizam dos ataques dos espíritos *yovevo* por conta de sua clareza e de seu brilho (**Figura 1**). Diz-se também que são “ouro de índio”, por conta de sua dificuldade, elaboração e raridade. Além do mais, eles ajudam o duplo dos falecidos em sua travessia pelo Caminho dos Mortos e tornam a pessoa “boa/bela/correta” (*roaka*), ou seja, fazem dela uma “pessoa prototípica” (*yora koin*), por oposição aos estrangeiros (*nawa*) e aos inimigos (*rawin*). De outros adornos de miçangas (**Figura 2**) que costumam ser elaborados pelos Marubo, poucas coisas são ditas, até onde consegui descobrir. Uma produção recente desses adornos parece ser inspirada naqueles realizados por outros povos pano vizinhos como os Huni Kuin e os Yawanawa. Xamãs costumam usar bandoleiras feitas com

7. Os parentes aliados a Robson Venãpa correspondem a moradores de diversas comunidades do alto Rio Ituí (Terra Indígena Vale do Javari, Amazonas, Brasil), em especial das comunidades Alegria, Paraná e Vida Nova. Tal grupo possui uma relação de rivalidade (mas não de hostilidade) com os moradores do rio Curuçá, no qual estão as maiores e mais antigas malocas dos Marubo. Por razões que desconheço, há ao menos quatro décadas o Rio Ituí costuma concentrar todos os xamãs *romeya* em atuação, além de outros tantos rezadores *kenchintxo*. Ainda que não existam *romeya* no Curuçá, os rezadores daquele rio são considerados, mesmo no Ituí, como os principais especialistas nas artes verbais e demais conhecimentos rituais dos Marubo. Nesse contexto, Robson Venãpa parece exercer um papel singular. Talvez por ter sido um dos primeiros tradutores da Missão Novas Tribos e, em seguida, professor e principal interlocutor de minha pesquisa (ver Cesarino 2014 para mais informações biográficas a seu respeito), Robson se tornou um mediador habilidoso com os brancos intelectuais. Mas Robson é sobretudo um poderoso xamã, por conta de sua capacidade de conexão com duplos e espíritos nem sempre acessíveis para outros *romeya* (Armando e José Nascimento eram os outros dois em atuação na época de minha pesquisa). Tal conexão é frequentemente descrita por Robson como a fonte de inovação em sua maneira de transmitir conhecimentos e de formar outros pajés rezadores (além de ser, também, a fonte do

miçangas azul escuras; mulheres, uma profusão de cinturões, colares e bandoleiras de miçangas coloridas. Ambos os casos não costumam ser objeto de grandes exegeses, a não ser a explicação geral de que são usados para “ficar bonito”. Algumas poucas peças, entretanto, trazem padrões exclusivos dos xamãs (e dos neófitos), tais como os compostos pelos padrões *shonō shena*, *veken kene* e *tao peika*. Estes devem, portanto, ser utilizados apenas por quem estabelece relações com o xamanismo e evitados por jovens e crianças. O padrão *tao peika* é chamado também de *venchan kene*, padrão-sucuri, e de *vei kene*, padrão-morte. O mesmo pode ocorrer com quem utiliza os padrões *paka mevi kene* em algum adorno ou nas pinturas corporais: trata-se de um padrão que pode implicar em um comportamento agressivo por parte de seu portador, já que é este um desenho de guerra.

conhecimento enciclopédico transmitido por Robson a seus parentes): por viajarem por aí, seus duplos (sobretudo Isko Osho) aprendem com outros xamãs virtuais e terminam por transformar rituais, saberes e adornos corporais, tais como os aqui discutidos.



figura 1. Colar de caramujo aruá.

Esse conjunto de ornamentos remete, a rigor, ao problema mais amplo dos padrões gráficos e de sua inscrição na pessoa, sobre o qual elaboro maiores reflexões em outros estudos (Cesarino 2011b, 2012). Não pretendo agora aprofundar tal aspecto do sistema visual marubo e amazônico. Vale a pena, entretanto, mencionar apenas que aqueles mesmos padrões associados ao xamanismo podem, em determinados momentos, ser realizados no corpo de pessoas que passam por longos treinamentos xamanísticos ou que participam de determinados rituais nos quais há a presença dos espíritos. É a isso que se referem os estados dos duplos de Robson que vimos acima: há alguns anos atrás, eles ainda não tinham a malha de padrões inteiramente terminada por suas “tias-

-espírito”, que pintam os corpos dos duplos em suas referências virtuais. Agora, todos os duplos de Robson já têm os desenhos terminados, o que é um indício da maturidade (*mashteya*) de seu pensamento. É por isso que uma pessoa que os porta jamais poderá ser um adolescente



figura 2. Colar de miçangas com o padrão *koshashkakene*



figura 3. Manuel Sebastião Kanãpa sendo pintado com o padrão *shonōshenapor* por sua mãe Nazaré Rosãwea (Dir) e sua filha Lídia (Esq.)

displicente ou algum outro indivíduo que não possui maiores relações com os ensinamentos (*ese*) e com a força/pensamento (*chinã*).

Entre os Marubo como entre tantos outros ameríndios, sua inscrição no corpo implica em uma forma de mimetização da própria corporalidade dos espíritos, que são mais belos, mais perfumados, maiores e mais adornados do que os viventes. Ainda assim, o uso dos padrões *shonō shena* e *veken kene*, por exemplo, deve servir para que a pessoa se torne mais bela e, portanto, que possa ser reconhecida como alguém (como um parente em potencial) pelos espíritos *yovevo*. Isso é especialmente importante quando se trata dos rituais de iniciação nos quais o neófito deve sonhar com um parente indefinido que lhe entrega determinados implementos (tais como rádios dos brancos e araras), que são espécies de veículos de seu *chinã* e de sua capacidade de fala e de memória. Para que a pessoa possa ser em sonho reconhecida por um agente potente como este, ela deve se produzir e se tornar bela (**Figura 3**).

Entretanto, as composições diversas que trazem tais padrões não têm nenhum outro significado implícito, passível de ser depreendido de suas formas e/ou de seus nomes. Os próprios padrões não são representações de referentes como larvas de samaúma que, aliás, não têm nenhuma relação com a razão pela qual são aplicadas no corpo da pessoa. Os padrões apenas se chamam assim e não se sabe muito bem o motivo. Ao que tudo indica, seu nome (como Pierre Déléage [2011] sugeriu de maneira perspicaz) se presta apenas a uma técnica de memória, através da qual se torna possível lembrar-se de sua composição via a saliência visual com uma larva de samaúma, que nada tem de representação mimética. Importa, isto sim, o outro nome que o padrão recebe, a sua macro-categoria: *yove kene*, padrão-espírito, ou seja, um padrão que produz/transforma a pessoa, que a aproxima da qualidade ou do gradiente “espírito” do cosmos. Outros tantos padrões inscritos no corpo da pessoa e de seu duplo costumam, por sua vez, ser associados aos passaportes dos brancos e a uma espécie de capacidade de tradução. Cada coletivo do cosmos tem o seu corpo coberto de padrões e cada padrão indica um coletivo. Os de meu duplo são, por exemplo, distintos dos padrões das *yora koin*, as “pessoas prototípicas”, pois ele vive com espíritos estrangeiros no Rio Sol (Vari Waka). Explicaram-me que foi através desses duplos inscritos em seu corpo (isto é, no corpo de meu irmão-duplo mais velho, Varin Pena) que ele se tornou maduro

e potente o suficiente para que pudesse me ajudar a aprender a língua marubo. (Cesarino 2011a, 2012)

Todas essas considerações relacionadas a um certo segmento da produção estética marubo atrelada à produção da pessoa e ao xamanismo permitem compreender apenas parcialmente a referida coleção de pulseiras, braceletes e faixas de cabeça usadas pelos participantes da oficina. Até então, eu de fato havia descartado a possibilidade de encontrar qualquer forma de significado, qualquer decodificação textual em composições gráficas ou qualquer forma de simbolismo na cultura material e seus repertórios gráficos. Ou seja, eu havia deixado de perseguir todo o conjunto de questões presentes na antropologia desde o *Primitive Art* de Franz Boas e, mais adiante, nos trabalhos de etnologia inspirados pela semiologia e pela linguística estrutural. Esse tipo de tratamento de expressões visuais através de pressupostos semióticos (identificação de unidades visuais mínimas que se comportariam de maneira análoga a fonemas, investigação de possíveis relações de significação, etc.) tem sido revisado recentemente por diversos autores que se dedicam às transformações nos estudos da imagem posteriores à chamada virada icônica (sistemizada, entre outros, por Mitchell), estabelecendo assim uma crítica ao predomínio da semiologia que vigorava nas ciências humanas ao menos até a década de 1980. São eles tanto os teóricos da imagem e/ou da arte como W. J. T. Mitchell (que cunhou a expressão “virada icônica”, *pictorial turn*) quanto antropólogos como Alfred Gell. A interpretação de repertórios gráficos a partir do problema do significado e do simbolismo (como se toda produção visual e/ou gráfica fosse, em última instância, um texto da cultura ou da cosmologia de um determinado povo), bastante expressiva na etnologia das terras baixas sulamericanas até a década de 1990, foi também revisada por autores como Aristóteles Barcelos Neto (2008), Peter Gow, (1999), Anne-Christine Taylor (2003) e outros.

Isso, no entanto, não quer dizer de forma alguma que as relações entre imagem e linguagem deixem de ser pertinentes para o estudo dos regimes visuais ameríndios. Se tais regimes podem ser interpelados agora a partir de outros instrumentos teóricos que não apenas os da semiologia, o que parece especialmente pertinente para o caso dos padrões gráficos *kene*, há, no entanto, que se considerar uma série de outros repertórios que se estabelecem precisamente a partir dessa interação profunda entre texto e imagem, tal como no caso das icono-

grafias pictográficas estudadas por mim (2012, 2013), Déléage (2011; 2017) e Severi (2007). Essas produções revelam afinidades profundas com outras escritas pictográficas ameríndias consolidadas como as dos Kuna, dos Ojibwa, dos falantes de náhuatl do México antigo, entre outras, e justificam a tentativa de compreensão do significado veiculado por imagens.

Duplicação e gramática visual

Os adornos utilizados pelos meus amigos na referida oficina eram, entretanto, *sui generis*. Se os repertórios pictográficos amazônicos surgiam a partir da relação com não-indígenas como antropólogos, responsáveis por fazer com que uma expressão nova fosse criada para veicular determinadas informações narrativas, os adornos usados na oficina eram, antes, uma produção espontânea. Por um lado, se assemelham aos ornamentos produzidos pelos vizinhos Huni Kuin e Yawanawa que, cada vez mais, ocupam as lojas de arte indígena. Por outro, eram dotados de uma composição própria bastante singular e totalmente alheia à comercialização da arte. Como compreender o surgimento súbito do que, como veremos, pode ser nesse caso chamado efetivamente de uma *gramática visual*, expressão que não seria, porém, produtiva para outras de suas ornamentações? Ainda assim, se essa gramática passa então a se tornar pertinente para a compreensão de tal repertório, ela deve, entretanto, ser vista a partir de seu uso, circulação e ativação ritual. Afinal, não se trata aqui de analisar uma iconografia como se esta pudesse ser concebida em abstrato, à maneira dos registros etnográficos de “peças” e “padrões” de cultura material, invariavelmente descoladas de seus contextos de enunciação e de circulação quando se transformam em ilustrações impressas ou, ainda, em objetos de inspeção artística, didática ou científica.

Começamos então a examinar aqueles adornos pelo sentido das cores das miçangas ali utilizadas. Reinaldo, um dos jovens professores participantes da oficina, me explicou que cada uma das cores se associa tanto aos espíritos auxiliares quanto aos duplos de Robson Venãpa. A tabela abaixo completa a anterior ao associar pares de cores aos pares de duplos e espíritos *yovevo* (Isko Osho faz um par com Wiren, e assim por diante). Na primeira linha, vemos dois duplos de Robson se formarem como um par (*awen take*, como dizem em marubo); na

linha seguinte, um de seus duplos se associa ao espírito Kana Panã. Nas demais, os pares serão sempre formados por espíritos. Isso indica que a rede de alianças de Robson vai além da tríade de duplos associada ao seu corpo-maloca desde seu nascimento e se expande também para outros agentes poderosos aliados, os *yovevo*. De toda forma, os pares são ordenados a partir de relações assimétricas de germanidade (mais novo/ mais velho) similares àquelas que orientam o sistema de parentesco sociocósmico marubo⁸ e que, evidentemente, são tributárias do problema geral da assimetria para os pensamentos ameríndios (Lévi-Strauss 1991). Vale lembrar que os duplos (*vaká*, *yochin*) mais desenvolvidos da pessoa (ou seja, aqueles que são mais “maduros”) são considerados pelos Marubo como “quase espíritos” (*yovepase*), pois se aproximam de suas qualidades extraordinárias. Os espíritos propriamente ditos (como Kana Panã, abaixo mencionado), por sua vez, têm uma existência independente da pessoa e de seu tempo de vida, ainda que possam com ela estabelecer relações de aliança.

8. Para mais informações sobre a organização social, o sistema de parentesco e a lógica da classificação marubo, consulte Melatti (1977) e Cesarino (2018). O neologismo “socio-cósmico” quer dizer que relações de parentesco extravasam o *socius* humano (do ponto de vista moderno) e são pensadas de maneira similar para espíritos e duplos de animais espalhados por outras posições cosmológicas.

9. Kanã Sheta é o único espírito feminino de tal configuração. Os demais são homens.

| | Mais velho (<i>vevoke</i>) | Mais novo (<i>txipoke</i>) |
|-------------------|------------------------------------|--|
| Duplo/Duplo | Isko Osho | Wiren |
| Cor | Amarelo (<i>ratāshka</i>) | Azul claro (<i>shane koroka</i>) |
| Espírito/Duplo | Kana Panã | Vimini |
| Cor | Laranja (<i>ranchinka</i>) | Branco (<i>oshoka</i>) |
| Espírito/Espírito | Kapi Kene | Waka Panã |
| Cor | Verde (<i>panā shakápa</i>) | Preto (<i>txesheka</i>) |
| Espírito/Espírito | Shaká Papia | Kanã Sheta ⁹ |
| Cor | Azul escuro (<i>shane isoka</i>) | Vermelho e rosa (<i>onchinka, onchin koroka</i>) |

tabela 2. Relação entre díades de duplos e cores

Na série evidenciada acima, todas as duplas se referem a agentes que estabelecem alguma forma de conexão e de aliança com a pessoa complexa (e apenas parcialmente identificável) como Robson Venãpa. A dupla mais proeminente é aquela composta por Isko Osho e Wiren, pois Isko Osho é o duplo do peito (*chinã nató*) de Robson, ou seja, seu irmão virtual mais velho (*otxi*), aí acompanhado de seu par, o irmão mais novo Wiren. As outras duplas são também importantes e costumam se associar a cada um dos participantes do grupo ritual de Venãpa, como veremos mais adiante.

Vamos, agora, examinar com mais detalhes a composição visual da primeira peça do repertório. Por ser predominantemente amarela (as miçangas amarelas constituem o seu fundo), essa braçadeira (**Figura 4**), pertencente a Reinaldo Venãpa, é atribuída a Isko Osho, assim indicando que este duplo é o que estabeleceu uma relação especial com Reinaldo, ou seja, que ele é o seu “professor” e “protetor” (*vesoya*) privilegiado. Ainda assim, os outros duplos e espíritos se fazem presentes em sua composição geral através das cores intercaladas.¹⁰ Dessa forma, a primeira franja vermelha de miçangas da direita para a esquerda (verso da peça) esquerda indica Kanã Sheta; a segunda franja azul escura indica Shaká Papia; a terceira franja verde indica Kapi Kene; a quarta franja preta indica Waka Panã; a quinta franja azul clara indica Wiren; a sexta franja amarela indica Isko Osho; a sétima franja laranja indica Kana Panã e, por fim, a oitava franja branca (verso da peça) indica Vimini. Nesta peça, as cores associadas aos duplos se ordenam, portanto, exatamente de acordo com a tabela 2, sempre da direita para a esquerda:

- 1) Kanã Sheta (vermelho) - 2) Shaká Papia (azul escuro)
- 3) Kapi Kene (verde) - 4) Waka Panã (preto)
- 5) Wiren (azul claro) - 6) Isko Osho (amarelo)
- 7) Kana Panã (laranja) - 8) Vimini (branco)



figuras 4 (acima) e 5 (abaixo). Braçadeiras de Reinaldo Venãpa. Miçangas e fios sintéticos (Frente).

10. A atribuição de cores a determinados nomes de duplos e espíritos (amarelo para Isko Osho, literalmente “Japó Branco”) não tem nenhuma relação com o significado literal de seus nomes e não estabelece vínculos de semelhanças com seus animais (o Japó, por exemplo).



figuras 4 (acima) e 5 (abaixo). Braçadeiras de Reinaldo Venãpa. Miçangas e fios sintéticos (Verso).



figuras 4 (acima) e 5 (abaixo). Braçadeiras de Reinaldo Venãpa. Miçangas e fios sintéticos (Lateral direita).

A série inteira da braçadeira de Reinaldo, na qual predomina Isko Osho, indica a aliança que os integrantes desse grupo de duplos e espíritos estabelece entre si. Trata-se de uma aliança de parentesco e de pensamento, pois os espíritos e duplos vivem juntos cantando e trocando ensinamentos, além de se relacionarem ou de se conceberem como irmãos (*take*)¹¹ ordenados em pares e distribuídos pelos segmentos sociocósmicos (*kana* e *isko* no caso, por se tratar de uma série referente aos duplos da pessoa complexa Robson Venãpa). Essa aliança replica-se entre os vivos que pertencem ao círculo de Venãpa, na medida em que cada um deles têm os seus duplos internos vivendo sob a guarda de um desses agentes do grupo em questão. É assim que se transformam

11. O termo *take* quer dizer tanto “irmão” (designando as relações de germanidade do sistema de parentesco) quanto “par” no sentido aritmético.



figuras 4 (acima) e 5 (abaixo). Braçadeiras de Reinaldo Venâpa. Miçangas e fios sintéticos. (Lateral esquerda).

em seus protetores (*awen vesoyavo*), ou seja, que ensinam a pessoa a pensar e a viver melhor através dos cuidados que dispensam alhures aos seus duplos. Além disso, a mesma ligação das cores com seus respectivos agentes também vale para o interior dos elementos do corpo da peça demarcado pela linha azul escura. Esse interior é, aliás, definido exatamente como um corpo (*kaya*) ou como uma maloca (*shovo*), isto é, como um corpo-maloca, tendo em vista o fato de que o interior da pessoa marubo tem o aspecto de tal habitação em que vivem os duplos internos. Passemos ao exame dos demais elementos que compõem a iconografia dos adornos.

| UNIDADES MÍNIMAS | SIGNIFICADOS |
|----------------------------------|-------------------------|
| quadrado | porta/ pessoa cuidadora |
| triângulo (padrão <i>veken</i>) | pessoa/ pensamento |
| inalador de rapé | fala e pensamento |
| diamante | pessoa |
| cua de ayahuasca | pessoa (aprendiz) |
| pote de ayahuasca | pessoa (aprendiz) |

tabela 3. Unidades dos adornos

Em cada uma de suas extremidades, encontramos dois quadros laranjas que são as portas da maloca, seguidos por duas unidades mínimas do padrão gráfico *veken kene* (exclusivo dos xamãs). Esses padrões são metáforas visuais para a pessoa cuidadora ou protetora (*yora vesoya*) desse corpo-casa (não pude confirmar isso, mas provavelmente

deve se tratar de Kana Panã, já que a cor do padrão é laranja). Nas duas seções laterais, encontramos ainda dois inaladores de rapé estilizados (*rewe*), que são instrumentos importantes no xamanismo marubo, no qual desempenham diversas funções tais como as de *soul catcher* e *soul deliverer* (ou seja, atratores e transportadores de duplos e de princípios vitais), mas também as de binóculos e estetoscópios utilizados para escutar e observar doenças e espíritos, estejam eles próximos ou distantes. Na **Figura 4**, o inalador da esquerda é uma metáfora visual para o pensamento (*chinã*); o da direita, por sua vez, para as falas e os ensinamentos (*yoã*). O padrão triangular do centro da figura, por fim, é outra metáfora para pessoa, pois pessoas têm seus corpos cobertos de padrões.

A série inteira quer dizer, portanto, que a pessoa portadora da braçadeira em questão está comprometida com os ensinamentos transmitidos pelos espíritos e duplos através de Robson Venãpa, com a qual ela se relaciona de maneira sistemática. Ela quer dizer, de modo mais específico, que o conhecimento não deve escapar da pessoa, tal como indivíduos devem permanecer no interior de suas casas, protegidos por suas portas. Diz, mais ainda, que a pessoa estabelece seu conhecimento através da relação essencial estabelecida pelas as narrativas e os cantos (*yoã vana*), metaforizadas por um dos inaladores de rapé, bem como pelo pensamento/força vital (*chinã*), por sua vez metaforizado através do outro inalador. Ao portar esse adorno, que deve ser usado dia e noite, a pessoa não esquecerá dos conhecimentos e poderá se aprimorar em sua formação. Além do mais, ela será identificada como alguém que integra o tal grupo das pessoas “pensadoras” (*chinãyavo yora*) que têm Robson Venãpa como seu líder.

A mesma gramática eficaz, por assim dizer, também vale para a **Figura 5** e todas as demais deste repertório. Nesta braçadeira, também utilizada por Reinaldo Venãpa, encontramos uma distribuição similar da relação cores/duplos nas franjas inferiores, que repete de modo idêntico o esquema da série precedente. A unidade triangular do padrão *veken kene* do corpo interior da peça, mais uma vez, também é feita a partir do mesmo arranjo de cores: a linha branca externa do padrão indica Wiren; a linha verde interna indica Kapi Kene, que está em relação de complementaridade com o traço preto, indicador de Waka Panã, que demarca os contornos do padrão. Se a peça inteira pertence a Vimini por ser a cor branca a predominante no fundo da figura, o

padrão laranja parece por sua vez associado a Isko Osho.

Novamente, o corpo da peça é o corpo-maloca da pessoa, cujas duas extremidades são demarcadas por dois portões (os quadrados grandes com hachurados oblíquos), que aí servem como metáforas visuais para uma pessoa cuidadora que impede a saída (*yora teaya*) para o exterior do espaço, isto é, que impede que se perca o conhecimento aprendido pela pessoa. Os dois padrões laranja são aí metáforas para o pensamento (*chinã*) e ocupam, portanto, a posição que na peça 1 pertence aos inaladores de rapé. O diamante da posição central é uma metáfora para a pessoa (outrora representada por um triângulo na braceadeira da **Figura 4**), que deve receber e fixar o conhecimento (aí associada a Wiren por conta da cor azul clara).

Passemos agora ao estudo da faixa de cabeça (**Figura 6**) utilizada por Benedito Keninawa, sogro de Robson Venãpa, aprendiz de xamã e mais velho entre os professores marubo. Mais uma vez, as duas cruzes que ocupam os extremos da faixa significam cuidadores que impedem a saída da pessoa e/ou de seu conhecimento do interior do espaço do corpo-maloca, na circunstância comparada por Venãpa ao “interior de uma igreja” (*igreja naki keská*). As duas figuras seguintes às cruzes são potes para guardar ayahuasca (*oni chomo*), metáforas para “outras pessoas presentes naquele espaço que também desejam aprender” (*yora wetsarasin yositsiki*). O inalador de rapé azul significa a “fala pensada” (*chinã vana*), ou seja, o conjunto de cantos de cura que um xamã rezador deve aprender. Logo em seguida está uma cuia de servir ayahuasca (*oni mãsen*), outra metáfora visual para a pessoa que quer aprender. O inalador de rapé laranja indica, por fim, a “fala de ensinamento” ou “fala respeitosa” (*ese vana*), o conjunto de preceitos éticos e filosóficos



figura 6. Faixa de cabeça de Benedito Keninawa. Miçangas e fios sintéticos (Frente).



figura 6. Faixa de cabeça de Benedito Keninawa. Miçangas e fios sintéticos (Lateral direita).



figura 6. Faixa de cabeça de Benedito Keninawa. Miçangas e fios sintéticos (Lateral esquerda).



figura 6. Faixa de cabeça de Benedito Keninawa. Miçangas e fios sintéticos (Verso).

que costumam ser transmitidos através de um gênero específico das artes verbais marubo. Mais uma vez, o espaço inteiro da faixa, cuja cor predominante é o verde, do espírito Kapi Kene, quer mostrar que o conhecimento deve permanecer dentro de um espaço de memorização e de partilha entre interlocutores.

Essa mesma ideia de uma coletividade envolvida no processo de aprendizagem e de transmissão de saberes está decodificada na pulseira utilizada por Manuel Sebastião Kanãpa (Figura 7). A pulseira pertence a Vimini, o duplo protetor de Kanãpa, por conta da cor branca predominante. Nas duas extremidades, vemos os dois quadrados representando as portas da maloca. Os dois Vs invertidos da direita e da esquerda demarcam o espaço em que as pessoas se reúnem (*yora anō shokokesoti*). Entre essas duas balizas encontram-se quatro pessoas, representadas pelos dois A's laranjas e amarelos, pelo traço amarelo e pela dupla cruz laranja. Explicaram-me que algumas dessas pessoas têm o pensamento ruim e, outras, o pensamento bom. De toda forma, estão todas ali reunidas para aprimorar os seus saberes.



figura 7. Pulseira de Manuel Sebastião Kanãpa. Miçangas e fios sintéticos.

Essa aliança costuma se reforçar ao longo dos diversos rituais xamanísticos executados, preferencialmente, no interior das malocas. Em tais circunstâncias, os homens costumam sentar-se nos bancos paralelos *kenã*, nos quais conversam entre si, aprendem cantos de algum mestre cantador mais velho, decidem estratégias para curar doentes, recebem ensinamentos e escutam os cantos dos espíritos *yovevo* que vêm visitar este mundo através de xamãs como Robson. É essa imagem geral dos rituais xamanísticos que se transporta, também, para a composição dos adornos, em especial da pulseira de Kanãpa e sua representação de uma série de pessoas reunidas no interior da maloca; imagem que, curiosamente, replicava ou coincidia também com a nossa reunião em uma sala fechada, que tinha como objetivo a implementação de outra tecnologia de memória, ou seja, a digital.

É interessante observar como as unidades mínimas dos padrões gráficos (tal como o triângulo do padrão *veken kene*) são aqui mobilizadas para uma gramática visual específica. Quando preenchem o corpo a ponto de constituir uma malha feita pelos traços de jenipapo ou de urucum (**Figura 3**), não é o problema da unidade mínima, do significado e da gramática que está em questão: as unidades se concatenam em uma série que deve recobrir, envolver e produzir a pessoa, a ponto de fazer com que ela se torne uma imagem reconhecível por outrem, ou seja, por seus potenciais interlocutores-espírito. Aqui, porém, os dois vetores do sistema visual marubo terminam por se encontrar nesse conjunto de adornos: o conjunto estabelece uma gramática visual (suas unidades mínimas têm um significado passível de ser decodificado), mas que se destina a fazer com que a pessoa seja capaz de se conectar com uma “rede de intencionalidades complexas”, como dizia Gell em *Art and agency*. Os adornos *indicam* que a pessoa possui os tais vínculos xamanísticos e *fazem* com que ela seja capaz de armazenar conhecimentos, mas eles *indicam* e *fazem* ao *dizer* algo bastante específico, como se fosse possível depreender daí o seguinte enunciado: “o conhecimento obtido entre colegas de aprendizado não deve se dispersar; a pessoa forma um círculo de confiança com seus colegas e seus mestres”. É isso que justifica a compreensão de tais adornos como uma pictografia, já que traduzem em esquemas gráficos partes essenciais de determinado enunciado verbal (Déléage 2017; Severi 2007). Este, entretanto, não é o único aspecto determinante do fenômeno em questão, que não se reduz a uma coleção iconográfica a serem analisadas separadamente de seus corpos e modos de ativação.

20

Ativações tecnológicas

As explicações sobre o sentido dos adornos e sobre a comunidade de aprendizado que eles envolvem acabara por se estender para outros assuntos. O próprio duplo/pensamento (*chinã*) das pessoas tem uma “cor”, dizia-me Venãpa utilizado do termo em português, pois a língua marubo não tem uma categoria genérica para designar a variação cromática (“cor”). Seja como for, as cores foram todas estabelecidas nos tempos primeiros por Kana Voã, o principal demiurgo da mitologia marubo. Foi ele que determinou como elas deveriam se distribuir entre os agrupamentos de pessoas e espíritos, bem com a própria distribuição

das pessoas em seus subgrupos (os *nawavo*, “povos”). Não foram os próprios espíritos *yovevo* que escolherem aquelas cores referentes aos adornos, mas sim Kana Voã (Isko Osho, portanto, só faz repetir ou explicar aquilo que aprendeu do demiurgo).

Assim como os times de futebol diferenciam pessoas por suas cores, disseram-me na circunstância, também os espíritos são divididos por agrupamentos, aos quais as diversas pessoas desta terra terminam por se vincular por relações de parentesco. Cada grupo tem o seu próprio ensinamento, tais como esses que são passados por Isko Osho aos seus parentes, que devem sempre seguir nesse caminho (como se fosse escola e professor, como gostam de comparar). Quando a pessoa veste seu adorno, passa a sonhar com seu protetor/professor; cada vez mais pertencerá ao seu grupo e dele não mais sairá. A dualidade assimétrica característica dos pares e suas respectivas cores se explica, ainda, pela dualidade generalizada que caracteriza o cosmos, dizia-me Venãpa. Ela é a mesma que divide o pensamento bom e o pensamento ruim, o sol e a lua, o caminho dos mortos e os caminhos dos espíritos, os dois olhos, a esquerda e a direita e todos os outros fenômenos existentes.

Vimos que os adornos são utilizados apenas pelas pessoas cujos duplos internos (*vaká*) foram levados pelos outros duplos e/ou espíritos que compõem a legião de Isko Osho (os oito do quadro acima). A ordem das unidades gráficas, o *design* geral dos adornos e a distribuição das cores são determinadas por Isko Osho que, através do corpo de Robson Venãpa, ensina as mulheres como as peças devem ser executadas. Nos dias seguintes, elas fazem as peças com as miçangas compradas nas cidades e trazem de volta para Isko Osho, que as “so-procantará” (*koshoka*) em uma noite na qual ele resolve aparecer nesta terra (já que se trata de um duplo *poketaya*, ou “passeador”, que vive viajando por aí). Os motivos são, portanto, concebidos por Isko Osho, e não pelas mulheres, responsáveis apenas pela execução final da peça. Em seguida, as mulheres entregam os adornos a Isko Osho ou ao outro duplo em questão, que as posiciona na vertical em seu plexo solar, isto é, no plexo solar de Robson-carça. Logo depois, escuta-se um barulho, *nnnnnnnnnn*, e o adorno desaparece. Vemos aí mais um exemplo das famosas construções em abismo características da multiposicionalidade xamanística: o plexo solar do espírito está embutido no plexo solar do corpo do xamã, que funciona como uma espécie de porta ou

passagem para a dimensão virtual do corpo-maloca, através da qual o adorno passa para então circular na dimensão invisível.

Passado algum tempo, o duplo e/ou espírito retorna com a peça através do corpo-carcaça de Robson. Agora, o adorno “já tem o claro do espírito”, isto é, o seu *chinã*, disseram-me em português. A peça nada seria, portanto, se não tivesse passado por tal processo responsável por sua ativação. Daí em diante, apenas aquela pessoa para qual o adorno foi feito poderá utilizá-lo e jamais ele deverá ser manipulado por outros que têm o “pensamento ruim”. Na circunstância, eu apenas podia tocá-los por considerarem que tenho o pensamento bom, já que sou professor e tradutor. Perguntaram se eu também não queria um adorno assim e disseram que eu deveria escolher um duplo para me acompanhar. Alguém objetou que meu duplo já vive alhures sob a guarda de outra legião de espíritos que não essa, mas Robson Venãpa disse que não haveria problemas, pois eu também de certa forma integro esse grupo de conhecimento e de parentesco. Assim, escolhi Isko Osho e um adorno amarelo, que teria sido feito caso eu tivesse comprado miçangas naquela ocasião, o que não chegou a acontecer.

Por que, entretanto, teriam os Marubo decidido utilizar aquele conjunto de adornos exatamente na oficina que eu lhes oferecia em Cruzeiro do Sul? Tratava-se, como vimos, de uma oficina na qual eu realizava um treinamento para a pesquisa, gravação e documentação de suas artes verbais. Um dos objetivos da transferência de tecnologia proposta era o de formalizar a doação de dois gravadores digitais sofisticados, acompanhados de discos de memória e de todo o treinamento necessário para os utilizar. Os gravadores deveriam ficar sob a guarda de dois interessados em liderar a continuidade do trabalho de gravação e documentação das artes verbais que eu havia iniciado. Ora, os Marubo já fazem à sua maneira algo análogo à pesquisa antropológica em seus processos de aprendizagem e transmissão do conhecimento xamanístico, amplamente fundamentado nos gêneros das artes verbais: exatamente o tipo de evento que está codificado nos adornos. Nada mais natural, portanto, que se utilizassem de seus adornos na participação deste que, de seus pontos de vista, era na realidade mais um evento xamanístico, pois envolvia o uso de uma tecnologia feita para conectar pessoas e armazenar saberes.

Mas em que consiste, afinal das contas, o “xamanismo marubo”? A expressão genérica estabelecida por mim se refere, a rigor, a uma

técnica de obtenção e registro de conhecimentos alheios (dos espíritos *yovevo*, que os transmitem através dos xamãs *romeya*) que, no entanto, possui uma distinção fundamental com relação àquela realizada através de gravadores digitais e da escrita. Eu há anos trabalhava com eles no contexto oposto, ou seja, no acompanhamento dos rituais realizados nas malocas, durante os quais gravava, anotava e aprendia seus ensinamentos diversos. O uso dos adornos indica, por um lado, que a obtenção das tecnologias digitais e da escrita não estabelece uma ruptura ou um processo de aculturação dos conhecimentos tradicionais, mas sim uma transformação e uma incorporação através de procedimentos e categorias de pensamento já constituídas. Aponta, também, para uma diferença profunda: a autonomia do implemento tecnológico-digital com relação ao corpo; sua capacidade de gerenciar e de armazenar dados por conta própria e a despeito da pessoa, mesmo que ela seja a responsável por ativar os seus comandos, direcionar os seus microfones, estabelecer com ele um acoplamento ciborgue e assim por diante. Para que, entretanto, seria efetivamente necessária tal autonomia, mesmo que intensamente cobiçada pelos Marubo e outros tantos povos da floresta? Em que medida o uso de tais instrumentos sofisticados produziria um acoplamento efetivo tal como o que, cada vez mais, caracteriza a nossa relação digitalizada e protética com o saber e suas redes virtuais de memória? Não esconderá tal interesse pelos nossos implementos tecnológicos uma forma de aproximação comparativa com outra tecnologia já conhecida e dominada há tempos, ou seja, a do manejo do campo virtual através da recursividade e da multiposicionalidade que são capazes os corpos xamanísticos?

Em seu estudo recente sobre os Araweté, Guilherme Heurich (2015: 55ss) mostrou como o interesse de tal povo pelos *pen-drives* cresceu de maneira exponencial desde a sua pesquisa voltada, assim como a minha, para a gravação e documentação de cantos. Os araweté passaram a solicitar intensamente a escuta do “pajé no *pen drive*”, bem como a passar eles próprios documentos com as gravações de uma mídia para outra. Não se tem notícia, de toda forma, de que o uso de tais implementos tenha substituído a centralidade das performances xamânicas, responsáveis pela transmissão das relações entre a miríade de agentes invisíveis e os araweté. Quando vivi nas aldeias marubo, eu usava uma tecnologia ainda não tão sofisticada: fitas cassete e, em seguida, gravadores de mini-disc, muito mais caros e difíceis de serem adquiridos do

que os *pen-drives*. De toda forma, rapidamente notei a aquisição e o uso intenso de gravadores cassete, cujas fitas passaram a circular entre cantadores. Se os mais experientes se interessavam apenas por escutar as gravações realizadas e rir de suas vozes ali reproduzidas, os aprendizes menos hábeis imaginavam que tal tecnologia excorporada seria capaz, uma vez por todas, de contribuir para o aprendizado dos longos e complexos cantos. Ledo engano, diziam Robson e outros tantos pajés, pois o conhecimento só existe quando efetivamente disposto na carne (*nami*). Habitado a circular entre outras formas de tecnologia com a qual invariavelmente lida (a escrita alfabética sendo a primeira e mais importante de todas elas), Robson há tempos precisa, entretanto, negociar com seus duplos e espíritos auxiliares, sempre desconfiados desse uso dos instrumentos capazes de atrofiar o saber e suas redes de relação. Afinal, conhecimento sobre gentes outras (e é sobretudo isso que caracteriza o tal do xamanismo) só se adquire através de visitas e viagens constantes...

Os ciborgues melanésios, escrevia Marilyn Strathern em *Partial connections*, são distintos dos “half human, half mechanical contraptions” de Donna Haraway por serem “conceptually ‘cut’ from the same material”. A autora explica, em outros termos, não haver “difference between shell strands and a matrilineage, between a man and a bamboo pole, between a yam and a spirit. The one ‘is’ the other, insofar as the equally evoke the perceptions of relations” (2004: 118). Se fosse possível falar em ciborgues marubo – pois não faz sentido o pressuposto da separação entre um corpo natural e seus ornamentos culturais ou artificiais; todo corpo verdadeiramente humano é necessariamente um ornamento ou o produto de um processo estético; o corpo ornamentado é aquele que estabelece conexões com outros corpos virtualizados – seria necessário estabelecer ao menos uma distinção. A produção de uma complexidade que extravasa os limites da pele e do indivíduo e que o transforma em uma posição de circuitos virtuais de relações não é evidentemente gerada, em primeiro lugar, como no caso de Haraway, por uma necessidade revisão de determinadas dualidades ontológicas (natureza/cultura, masculino/feminino, orgânico/inorgânico etc.), nem, tampouco, pelas estratégias de territorialização e controle dos fluxos previstas no capitalismo. Na Amazônia, é o conhecimento derivado dos encontros face a face que se privilegia, pois *um* corpo devidamente equipado com seus implementos de relação só existirá na medida em

que for uma composição de *outros* tantos corpos anexados e que conseguir, de maneira análoga à Melanésia de Strathern, *mostrar* o resultado de tal acúmulo através da versatilidade de seu saber.

Robson é um *conector* dos tempos e posições paralelas de onde derivam o seu conhecimento, ainda que não seja o *construtor* da realidade que se torna visível ou audível durante as sessões xamânicas em que os espíritos visitam esta terra através de seu corpo. Ele não é, assim, criador de *uma* realidade, mas mediador de temporalidades ou realidades múltiplas que coincidem em sua pessoa e que terminam por produzir as alianças das quais deriva o saber xamanístico. A tarefa de “ligar pensamento” (*chinã ātinānāi*), expressão com a qual os xamãs marubo costumam designar as redes de alianças estabelecidas entre humanos desta e de outras posições (Cesarino 2011a), só se torna possível através da assunção de tal multiplicidade temporal e posicional, tornada acessível através do corpo do xamã (algo comum, diga-se de passagem, em outros xamanismos amazônicos como, por exemplo, o dos Yanomami [Kopenawa & Albert 2010: 530]). A convergência de temporalidades múltiplas para uma realidade de referência (esta, por exemplo, na qual vemos sujeitos outros transitarem pelo corpo de Robson) pode então ser considerada como um efeito de posição, o que não é o mesmo que um efeito de ilusão. Não se trata, como em certos trabalhos do escritor de ficção científica Phillip Dick, de desconfiar da constituição do real e atribuí-la a alguma forma de prestidigitação do mundo, mas sim de postular a possibilidade virtual de *derivação* deste real.¹² A singularidade “Robson” é sempre, portanto, uma espécie de cenado mundo de um outro (as referências de Isko Osho, de Panã, etc) que, ao se manifestar em ato, indica a potencialidade de outros tantos mundos paralelos e bastante distintos, portanto, dos mundos privados de Dick. Tanto é que, do ponto de vista epistemológico assim como ontológico, tais posições não participam apenas de Robson mas de outros xamãs *romeya* marubo e, também, da “interioridade” (isto é, o corpo-casa) de pessoas ordinárias tais como seus aliados “desta” posição (eu entre eles) que são visitados por duplos e espíritos auxiliares.

A tecnologia corporal xamânica não é aquela de uma ciência futura, como na literatura de ficção científica, nem tampouco a sobrevivência de uma ritualização arcaica ou primitiva no presente. A maestria da realidade envolvida no xamanismo está em sua capacidade de mediar e traduzir (Carneiro da Cunha 1998) as temporalidades pos-

12. A noção de virtual tem sido utilizada por diversos antropólogos, notadamente por Lévi-Strauss e por Eduardo Viveiros de Castro para designar, respectivamente, o horizonte das transformações narrativas do pensamento mítico e as características intensivas dos tempos primeiros. O conceito parece-me o único mais adequado para descrever um mundo marcado não pela suposição de fantasias do Sujeito ou de projeções anímicas sobre o exterior, mas sim pela postulação ontológica da existência de sujeitos e de posições temporal e espacialmente distintas daquilo que costumamos compreender como “humano”. O virtual, no sentido dado por Manuel De Landa, é também um componente do real; é mais propriamente um “componente vital do mundo objetivo” (2002: 24) e não uma ficção imaginativa. O conceito parece adequado, portanto, para traduzir as complexas topologias xamânicas e suas relações de conhecimento. Ver Cesarino (2018) para mais considerações sobre o assunto.

síveis projetadas pelos duplos e espíritos aliados, que podem ou não coincidir com o tempo biográfico do corpo-casa do xamã (Cesarino 2011a; 2014), essa espécie de *hub* de mediação dos trânsitos cosmológicos. Minha tecnologia digital, por contrapartida, estava lastreada em outro pressuposto da temporalidade: aquele dedicado a preservar um conhecimento “tradicional” (metáfora do passado) tendo em vista a permanência do patrimônio para um “futuro” coletivo indefinido. O equívoco estava em imaginar que uma noção linear de temporalidade coincidia ou era compreendida pela outra. Para que, portanto, enfatizar a estabilização de conhecimentos em um banco de dados digital se os seus detentores e enunciadores estão imediatamente disponíveis à operação de mediação xamânica? Nisso parecia residir o relativo desinteresse e incompreensão dos Marubo pelo processo de digitalização de cantos e narrativas.

Vimos como os adornos parecem ter sido utilizados para produzir uma espécie de *mediação estética*, capaz de indicar que o processo xamanístico de aquisição de conhecimentos (viabilizado pela produção estética da pessoa) é complementar (mas diametralmente oposto) àquele oferecido pelos brancos. Essa mediação se torna ainda mais interessante por se adequar a um contexto de transformação nas formas de transmissão de conhecimentos verbais, tais como os relacionados à documentação de conhecimentos tradicionais. Faz sentido, assim, que os corpos ali presentes estivessem também eles munidos de suas tecnologias necessárias para a produção e circulação de conhecimentos. O encontro, entretanto, revela uma conexão parcial estabelecida entre distintos implementos e procedimentos tecnológicos, voltados para a tentativa de lidar com as transformações do xamanismo e de seus processos epistemológicos. Se, por um lado, essas transformações dependem de novas redes de aliança, tais como as constituídas comigo e com as formas de publicação, documentação e circulação de conhecimentos representada pela pesquisa acadêmica e pelas tecnologias digitais, elas se referem, por outro, a uma diferença profunda com relação aos *procedimentos* que envolvem o conhecimento. Os xamanismos amazônicos sempre se constituíram por redes de aliança e me parece ser por isso que o grupo de Isko Osho chega paramentado para um contexto que representa, justamente, a ampliação e implementação de suas redes. A ativação dessa rede, mais do que os seus conteúdos transmitidos, é que caracteriza o procedimento xamanístico; seu *modus operandi*, portanto,

é o da conexão entre corpos e pessoas, jamais passível de ser substituído pelas conexões estabelecidas através de implementos que transformam a presença vocal e visual em fantasmagorias digitais.

Nos anos que se seguiram àquela oficina, meus contatos com os Marubo se tornaram mais escassos. Tive a oportunidade de me encontrar novamente com Robson e Reinaldo em São Paulo, curiosamente, para ajudar na finalização da edição de um documentário que eles mesmos fizeram sobre suas comunidades. Eu continuava perguntando sobre os rumos do trabalho que supostamente eles deveriam ter continuado por conta própria nas aldeias, mas percebi, ao longo do tempo, o que já intuía que poderia ter acontecido. Os dois conjuntos de equipamentos doados aos Marubo devem ter se perdido, passado para as mãos de outrem, ou simplesmente quebrado. Sei que chegaram a começar as gravações, que depois se perderam por falta de interesse ou de organização necessária para *este* tipo de técnica e necessidade de monumentalização da “cultura” objetificada (Carneiro da Cunha, 2009). Nada comparável à proliferação de cineastas, de gigantescos bancos de dados, da instalação de complexas benfeitorias nas aldeias e de pesquisas colaborativas bem sucedidas com as desenvolvidas, por exemplo, pelos antropólogos Carlos Fausto e Bruna Franchetto no alto Xingu. Naqueles tempos, Robson, via Isko Osho, estava excessivamente sobrecarregado em sua tarefa de reformar o antigo Caminho dos Mortos e redesenhar essa dimensão póstuma do cosmos, a fim de que ela passasse a receber o fluxo cada vez mais intenso de mortos “mal morridos” que se acumulam nesta terra e espalham uma infinidade de doenças. Digamos que talvez tenha faltado tempo para supervisionar equipamentos. Lauro, outro xamã já falecido, me disse certa vez que poderia levar a minha máquina fotográfica para que seu duplo registrasse as suas visitas às gentes outras. Como se, desta forma, eu pudesse ter uma pequena ideia daquilo que meus sentidos embaçados ainda não são capazes de perceber.



figura 8. Reinaldo Venâpa com seus adornos em 2012 (Cruzeiro do Sul, Acre).

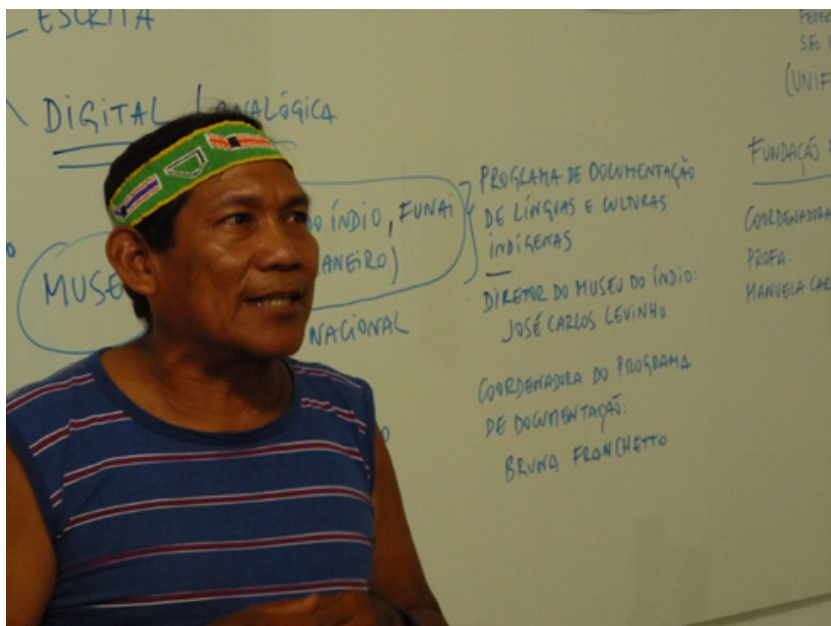


figura 9. Benedito Keninawa durante a oficina (Cruzeiro do Sul, Acre, 2012).

Referências

- Albert, Bruce & Kopenawa, Davi. 2010. *La chute du ciel: paroles d'un chaman yanomami*. Paris, Plon.
- Barcelos Neto, Aristóteles. 2008. *Apapaatai: rituais de máscara no Xingu*. São Paulo, Edusp.
- Boas, Franz. 1927. *Primitive art*. Institute for Comparative Culture Research, Oslo.
- Carneiro da Cunha, Manuela. 1998. "Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução". *Mana* 4 (1), pp. 7-22.
- _____. 2009. *Cultura com aspas*. São Paulo, Cosac Naify.
- Cesarino, Pedro de Niemeyer. 2011a. *Oniska - poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo, Perspectiva/ FAPESP.
- _____. 2011b. «Entre la parole et l'image: le système mythopoétique marubo». *Journal de la Société des Américanistes*, v. 91, p. 50-75.
- _____. 2012. "A escrita e os corpos desenhados: transformações do conhecimento xamanístico entre os Marubo". *Revista de Antropologia*, v. 55, p. 75-95.
- _____. 2013. "Cartografias do cosmos: conhecimento, iconografia e artes verbais entre os Marubo". *Mana* v. 19, pp. 437-47.
- _____. 2014. "Multiple biographies: shamanism and personhood among the Marubo of Western Amazonia". In: Suzanne Oakdale & Magnus Course. (Eds.). *Fluent selves - autobiography, person and history in Lowland South America*. Lincoln/ London: University of Nebraska Press, pp. 121-144.
- _____. 2018a. "Wenía – o surgimento dos antepassados". *Estudos de literatura brasileira contemporânea* No 58, pp. 45-99.
- _____. 2018b. "Virtualidade e equivocidade do ser nos xamanismos ameríndios". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* No 69, pp. 267-288.
- _____. 2019. "Divergence technologique: chamanisme et numérisation en Amazonie". *Gradhiva* 29: 162-187.
- Cesarino, Pedro de Niemeyer & Carneiro da Cunha, Manuela (Orgs.). 2015. *Políticas culturais e povos indígenas*. São Paulo, Cultura Acadêmica.
- Déléage, Pierre. 2011. "Les pictographies narratives amérindiennes". *Les Mains de l'intellect* (éd.) Ch. Jacob, *Lieux de savoir* 2. Paris, Albin Michel, 2011, p. 744-764.
- _____. 2017. *Lettres mortes*. Paris, Fayard.
- _____. 2020. *L'Autre-mental*. Paris, La Découverte.
- De Landa, Manuel. 2002. *Intensive science and virtual philosophy*. London, Bloomsbury.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency*. Oxford, Clarendon Press.
- Gow, Peter. 1999. "Piro designs: paintings as meaningful action in an Amazonian lived world".

Journal of the Royal Anthropological Institute, vol. 5, no. 2, pp. 229-246.

Heurich, Guilherme Orlandini. 2015. *Música, morte e esquecimento na arte verbal araweté*. Tese de Doutorado, PPGAS/MN/UFRJ.

Lévi-Strauss, Claude. 1991. *Histoire de lynx*. Paris, Plon.

Melatti, Julio Cezar. 1977. “Estrutura social Marubo: um sistema australiano na Amazônia”. *Anuário Antropológico* 76: 83-120.

Mitchell, W.J.T. 1994. *Picture theory*. Chicago, The University of Chicago Press.

Severi, Carlo. 2007. *Le Principe de la Chimère*. Paris, Éditions Rue d’Ulm/ Musée du Quai Branly.

Strathern, Marilyn. 2005. *Partial connections*. Oxford, Altamira Press.

Taylor, Anne-Christine. 2003. «Les masques de la mémoire: essai sur la fonction des peintures corporelles jivaro». *L’Homme* 165: 223-248.