

Prolegômenos da ópera multimídia *Amazônia*

Considerações conceituais sobre um experimento estético-político transcultural

Laymert Garcia dos Santos

Em maio de 2010, estreou no âmbito da Bienal de Teatro Música Contemporânea de Munique uma série de cinco apresentações da ópera *Amazônia – Teatro Música em Três Partes*, apresentada posteriormente, em julho, no Sesc-Pompéia, em São Paulo. A obra, que levou mais de quatro anos para ser criada, merece reflexão porque, salvo engano, inaugura um tipo de co-operação internacional e de experimentação transcultural, cujo caráter inédito e relevância levantam questões estético-políticas de primeira ordem. Tendo tido a oportunidade de participar desse processo de criação desde o início, escrevo, portanto, este texto com o intuito de conservar a memória de uma dinâmica que envolveu mais de uma centena de profissionais europeus e brasileiros, bem como a comunidade da aldeia yanomami de Watoriki. Mas, também, de considerar a própria realização da ópera como um *material*, no sentido heinemülleriano do termo, isto é, como expressão de um conjunto de forças e potências históricas e transhistóricas que atravessam nossa experiência do contemporâneo e que, agenciadas por atores provenientes de culturas diversas (a européia, a brasileira e a yanomami), produziram uma obra que, a meu ver, reconfigura as relações entre essas culturas e pode estar anunciando outros devires.

Amazônia foi uma criação coletiva na qual, desde 2006, importava fazer uma ópera não *sobre*, mas *com* a floresta e sua gente. O que, de saída, implicava apostar na possibilidade de abertura de um diálogo transcultural, e não intercultural nem multicultural, isto é, apostar na construção de um solo comum no qual as diferenças culturais sobre a questão fossem postas e contrapostas, não para encontrar um denominador comum, uma síntese, ou um acordo, mas sim para que o próprio compartilhamento de saberes e práticas fosse estabelecendo parâmetros para lidarmos com as diversas visões da floresta de um modo produtivo. Como observou certa vez o antropólogo Bruce Albert, que teve importante participação no projeto: transformando os malentendidos em malentendidos produtivos.

Ora, pôr em comum, compartilhar, tem como pré-requisito o reconhecimento de que a relação entre as diferentes culturas do experimento transcultural não pode ser assimétrica, de que não se aceite sujeições. Caso contrário, uma cultura se assume como dominante, tratando as outras como subordinadas e impondo-lhes um papel de coadjuvante no processo. *Fazer com* exige, portanto, uma atenção constante para com a qualidade da cooperação que se constrói ao longo de todo o percurso da criação. *Fazer com* precisa tornar-se o próprio motor do experimento, não pode ser apenas uma aspiração ou uma declaração de intenção. Entretanto, para que isso aconteça, há uma questão prévia que precisa ser enfrentada, e que pode ser resumida numa pergunta: Dado que existe uma diferença intransponível entre a cosmologia dos povos da floresta e a cosmologia moderna dos *brancos* (entendendo por este termo tanto os europeus quanto os brasileiros), há ou não condições para que o diálogo aconteça? Tendo em vista que o contexto sócio-histórico brasileiro sempre favoreceu, desde 1500, a violenta desqualificação das cosmologias dos povos indígenas e que a “superioridade” da cultura ocidental sempre gerou relações coloniais e neo-coloniais, como acreditar que o experimento da ópera poderia escapar dessa determinação?

Tudo parecia indicar que o compartilhamento é quase impossível, senão impossível. Mas se isso for verdade, seria então preciso admitir que a intransigência e o preconceito das culturas européia e brasileira, face às culturas indígenas, são absolutos, e que o único futuro para estas é o total desaparecimento. Mesmo supondo que seja esse o caso, e há fortíssimas razões para se pensar nessa direção, o que isso significaria em termos de futuro da floresta? Ou seja, mesmo “aceitando” que aquilo que se desenha é a destruição e a morte, não seria o caso de perguntar aos índios como eles vêem esse “destino” já traçado e considerar, junto com eles, como está se expressando o fim da floresta? Nesse sentido, o que nos levou a imaginar que valia a pena tentar construir um terreno de entendimento foi o reconhecimento de que talvez a posição deles, apesar de tudo, não fosse fechada, ou seja, talvez eles achassem que devêssemos conversar sobre o futuro ou a ausência de futuro da floresta, se realmente estivéssemos dispostos a ouvir o que têm a dizer a respeito. Mas para tanto, seria preciso que os índios sentissem que queriam ser verdadeiramente ouvidos, sentissem que os *brancos* que os procuravam respeitavam seu discurso e, acima de tudo, respeitavam a perspectiva do pensamento mítico que, ao mesmo tempo, ele expressa e atualiza. Em poucas palavras: seria preciso que as duas cosmologias e as duas culturas, mesmo guardando suas diferenças, fossem tomadas em pé de igualdade, fossem respeitadas em seu modo próprio de enunciação. E foi o que aconteceu.

E porque isto se deu, podemos dizer que o projeto da ópera foi um processo de criação transcultural em que, pela primeira vez, as línguas portuguesa, alemã, inglesa e yanomami se misturaram e se traduziram umas nas outras com o propósito de estabelecer os parâmetros e o espaço de um diálogo transcultural

sobre a floresta tropical; em que, pela primeira vez, instituições européias, brasileiras e yanomami (Bienal de Munique, Instituto Goethe, ZKM – Centro de Arte e Mídia de Karlsruhe, Teatro Nacional de São Carlos de Lisboa, Sesc São Paulo e Hutukara Associação Yanomami) uniram esforços, sob a coordenação entusiasmada e incansável de Joachim Bernauer, do Instituto Goethe de São Paulo, para tornar exequível um projeto transcultural de tamanho porte; em que recursos materiais e humanos, intelectuais, artísticos, culturais e técnicos das três culturas foram mobilizados de forma sistemática visando uma criação coletiva; em que homens e mulheres de etnias tão diversas, e de diferentes gerações, contribuíram com seu saber e seu saber-fazer, dando o melhor de si.

Por todas essas razões, creio não ser exagerado afirmar que a realização da ópera *Amazônia* deve ser encarada como uma experiência transcultural paradigmática para futuros projetos de cooperação cultural internacional. Seus pressupostos, passos, procedimentos e resultados deveriam ser observados, analisados e avaliados porque foram continuamente nutridos pela convicção de que nenhuma cultura deve ser abstratamente considerada como superior a outra, sobretudo quando se trata de Amazônia, e pela certeza de que todas as culturas vivas são contemporâneas, cada uma a seu modo, pois expressam temporalidades próprias que coexistem no espaço e no tempo, e atestam que o mundo é feito de vários mundos.

A idéia de fazer uma ópera tematizando a Amazônia foi levada pelo artista plástico José Wagner Garcia a Joachim Bernauer — na época, encarregado das questões culturais no Instituto Goethe de São Paulo — no segundo semestre de 2005. A conversa rapidamente evoluiu sob a iniciativa de Bernauer, e o escopo do projeto se ampliou com o interesse manifestado pela Münchener Biennale, pelo ZKM, pelo Sesc São Paulo e com o envolvimento de outras pessoas, dentre as quais o autor deste texto. Após a redação de alguns projetos preliminares, finalmente, em novembro de 2006, foi discutida, numa reunião de trabalho dos diversos parceiros no ZKM, em Karlsruhe, uma proposta assinada por Laymert Garcia dos Santos e Eduardo Viveiros de Castro.

Em seu preâmbulo, levantávamos o porquê de fazer uma ópera tendo por tema a Amazônia nos seguintes termos:

Num texto interessantíssimo, Alexander Kluge lembra que a ópera é um meio artístico baseado no velho princípio europeu segundo o qual se os sentimentos não podem ser expressos em palavras, precisam ser cantados. Em se tratando aqui de uma ópera sobre a Amazônia, é grande a tentação de acrescentar, recorrendo a Jacques Rancière, que a proposta se justifica porque “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”. Caberia, então, perguntar: Por que esse tema “exige” uma ópera? Parece-nos que isso se deve à dificuldade contemporânea de formular e de apreender o que está em jogo na Amazônia e que precisa ser encenado.

Trata-se de fazer o público erudito internacional perceber e realizar que nessa região do mundo (cuja dimensão geoestratégica se expressa no fato de ser a de número 1 em termos de mega-diversidade biológica, de conter as maiores reservas de água do planeta, e de influir dramaticamente no clima em toda parte) se confrontam duas concepções das relações entre natureza e cultura, duas perspectivas que merecem ser esteticamente trabalhadas porque, talvez, só assim, será possível converter o seu desencontro num diálogo crucial para o futuro da espécie humana e, também, das outras espécies.

A ópera desenvolveria, portanto, as duas perspectivas em conflito nos dois primeiros atos para, em seguida, no terceiro, voltar-se para a conversão do desencontro em positividade. Nesse sentido, sua dinâmica consistiria no tratamento de duas linhas de força atuais — a que se exerce de fora para dentro e a que irradia de dentro para fora, e que se configuram como *Uma Natureza, Muitas Culturas versus Uma Cultura, Muitas Naturezas* — e uma linha de força virtual, cuja potência reside num plano comum a ambas, que se encontra apenas implícito e que vale a pena elaborar poeticamente.¹

A partir desse pressuposto, a proposta se estruturava em torno de três atos, concebidos como o desenvolvimento das três linhas de força. No primeiro, seria focalizada a perspectiva ocidental através da qual a tecnociência entende e explora a floresta como informação. Aqui, poderiam ser tratadas questões referentes às relações entre biodiversidade e biotecnologia, desde o envolvimento científico com a floresta até a bioprospecção de recursos genéticos de plantas, animais e humanos. Também neste ato, seriam tratados, sempre em termos de mapeamento e prospecção, tanto a dimensão geoestratégica da Amazônia quanto a questão da devastação da floresta pelo desenvolvimento predatório, bem como sua inserção subordinada nos contextos nacional e mundial. O segundo ato procederia a um deslocamento e inversão de perspectiva. Agora, a figura central seria o xamã e, através dele, a problematização da perspectiva ameríndia: uma cultura, muitas naturezas. Aqui, poderiam ser abordados, por exemplo, a incompreensão multissecular da sociedade indígena, o genocídio, a assimilação, a desqualificação do conhecimento tradicional, mas também, e principalmente, a riqueza que a perspectiva ameríndia compreende para um entendimento da floresta, das plantas, dos animais, do humano. Evidentemente, a construção deste ato exigiria o máximo rigor etnológico para que a complexidade desta perspectiva fosse tratada sem a menor concessão ao exotismo e aos clichês ocidentais sobre o bom selvagem etc. Tratava-se, em suma, de fazer o espectador experimentar em

¹ Santos, L. G. e Viveiros de Castro, E. B. *Proposta inicial de uma ópera sobre a Amazônia*. Documento interno, p. 1.

sua própria percepção a mudança de perspectiva e, por um momento, assumir o ponto de vista do outro. Em cena, portanto, não estaria a “cultura indígena”, como uma entre outras, mas a força do mito e a criação das múltiplas naturezas. Finalmente, o terceiro ato exploraria as possibilidades de conversão do conflito de perspectivas num diálogo aberto, a partir das potências do virtual, da invenção e da individuação. Aqui, o tecnólogo–filósofo poderia se encontrar com o xamã para conversarem sobre a magia e a tecnologia como operações de diálogo com a(s) natureza(s).

É claro que esses três atos foram propostos como simples fios condutores, ou enquadramentos cuja consistência só deveria se afirmar no processo de discussão entre os especialistas e os artistas envolvidos no projeto, graças à contribuição específica de todos eles. A proposta se limitava, portanto, a lançar um tema, um motivo para o desenvolvimento do argumento e, posteriormente, da música e do libreto.

Por que escolher trabalhar separadamente com as perspectivas tecnocientífica e ameríndia para, na sequência, tentar elaborar o seu encontro/desencontro? É evidente que a complexidade da Amazônia comporta muitas entradas e pontos de vista. Mas, salvo engano, nenhuma visada supera, em termos de radicalidade, a confrontação entre a cosmologia indígena e a cosmologia ocidental, que informam as duas perspectivas adotadas. É evidente, também, que a estruturação da proposta só se dava nesses termos porque o conceito de *perspectivismo*, de Eduardo Viveiros de Castro, parecia incontornável, se quiséssemos ter uma problematização profunda do modo como a Amazônia é vivida, sentida, pensada e projetada para o futuro.

Não cabe, aqui, nos alongarmos sobre o modo como a tecnociência percebe a floresta como informação. Bastaria lembrar que, segundo os estudiosos do assunto, desde a “virada cibernética” dos anos 50, a tecnociência instaura primeiro nos laboratórios, depois na própria vida social, por um lado, um aprofundamento das modernas relações de dominação irrestrita da natureza pelo homem, por outro, um novo tipo de entendimento das relações entre natureza e cultura, que levou Serge Moscovici a cunhar as expressões “Natureza–como–informação” e “Cultura–como–informação”. Trata-se de uma perspectiva instrumental que desconstrói plantas, animais e micro–organismos e toma a natureza e as culturas, todas as culturas, como matéria–prima para uma transformação biotecnológica, cujo princípio operatório preconiza a recombinação molecular e a aceleração/reconfiguração da evolução. Assim, a perspectiva da tecnociência rompe com o passado quando o enquadramento cibernético inaugura a visão da floresta, e de todos os que nela habitam, incluídos os povos tradicionais, como informação; mas prolonga o passado rumo ao futuro ao postular que a Natureza–como–informação deve ser dominada e apropriada, agora no plano infinitesimal, por uma cultura específica, a cultura tecnocientífica.

Na Amazônia, tal perspectiva se faz cada vez mais presente, de modo confuso e contraditório, é claro, através dos cientistas, dos gestores de pro-

jetos, dos políticos, do Projeto Sivam (que constrói uma rede virtual sobre a Amazônia atual), das ONGs, dos pesquisadores brasileiros e estrangeiros, dos bioprospectores ou caçadores de genes. Muitas vezes, seus interesses entram em conflito com os dos promotores do desenvolvimentismo moderno e com as elites regionais, levando-os a aparecerem como potenciais aliados dos povos tradicionais, principalmente indígenas, eternamente oprimidos e dizimados pelas forças da “civilização”; mas também é frequentemente possível vê-los como agentes de um novo tipo de predação, a predação high tech. Ora, tanto os “civilizadores” modernos quanto os contemporâneos fundamentam, em última instância, sua perspectiva num pressuposto ontológico e epistemológico comum criado pela ciência: o de que existe uma única natureza e múltiplas culturas. Ocorre que essa não é a perspectiva compartilhada pelos povos indígenas da Amazônia, do Brasil e, quiçá, de toda a América. Com efeito, do ponto de vista destes, o mito cria a perspectiva inversa: existe uma única cultura, a cultura humana, e muitas naturezas. Com a palavra o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro:

[...] se há uma noção virtualmente universal no pensamento ameríndio, é aquela de um estado originário de indiferenciação entre os humanos e os animais, descrito pela mitologia. [...] *A condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade.* A grande divisão mítica mostra menos a cultura se distinguindo da natureza que a natureza se afastando da cultura: os mitos contam como os animais perderam os atributos herdados ou mantidos pelos humanos. Os humanos são aqueles que continuaram iguais a si mesmos: os animais são ex-humanos, e não os humanos ex-animais.²

[...] o referencial comum a todos os seres da natureza não é o homem enquanto espécie, mas a humanidade enquanto condição.³

Quando passamos dos “civilizados” aos “selvagens”, na Amazônia contemporânea, testemunhamos, portanto, a criação de mundos muito diferentes. É verdade que, em termos quantitativos, é enorme a desproporção entre os milhões de “brancos” que vivem segundo os parâmetros ocidentais e os milhares de índios que vivem segundo a perspectiva ameríndia; mas é preciso lembrar que os territórios indígenas representam cerca de 10% da Amazônia brasileira, e que é neles que se concentra a maior riqueza em bio e sociodiversidade. Além disso, é preciso, sobretudo, dar-se conta de que, talvez, pela primeira vez na História, existe uma possibilidade concreta de transformar o conflito que opõe as duas perspectivas num diálogo fecundo para ambas as

2 Castro, E. B. V. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 354 e 355 (grifos do autor).

3 Descola, P. apud Viveiros de Castro. op. cit., p. 356.

partes, se percebermos que tanto a ciência contemporânea quanto o mito ameríndio podem contribuir para um novo entendimento da individuação humana e não-humana (animais e máquinas). Isso porque, paradoxalmente, a concepção cibernética de natureza e de cultura gera, através da própria noção de informação, uma interface que encontra intensa ressonância com o plano do animismo, do qual homens e animais participavam primitivamente, isto é, essa espécie de continuidade metafísica comum a todos eles. Tal interface foi estabelecida pelo filósofo Gilbert Simondon quando, ao estudar a questão da invenção, a partir do paradigma tecnológico e da noção de informação, descobriu que a ontogênese da individuação — nos campos da física, da biologia e da tecnologia — podia ser pensada por um único referencial teórico capaz de compreender o plano da realidade pré-individual, mediante o qual os seres se individualizam. Em cada um desses campos, a invenção se dá quando a informação atua nessa realidade pré-individual, intermediária, que o filósofo denomina “o centro consistente do ser”, essa realidade natural pré-vital tanto quanto pré-física, que testemunha uma certa continuidade entre o ser vivo e a matéria inerte e também atua na operação técnica. Como afirma Simondon:

O objeto técnico, pensado e construído pelo homem, não se limita apenas a criar uma mediação entre o homem e a natureza; ele é um misto estável do humano e do natural, contém o humano e o natural [...] A atividade técnica [...] vincula o homem à natureza. [...] O ser técnico só pode ser definido em termos de informação e de transformação das diferentes espécies de energia ou de informação, isto é, de um lado como veículo de uma ação que vai do homem ao universo, e de outro como veículo de uma informação que vai do universo ao homem.⁴

A análise de Simondon estabelece a informação como uma singularidade real que dá consistência à matéria inerte, ao ser vivo (planta, animal, homem), e ao objeto técnico. E não seria descabido aproximar a formulação do filósofo do luminoso enunciado de Gregory Bateson, que definiu a informação como “uma diferença que faz a diferença”. Ora, a possibilidade de conceber um substrato comum à matéria inerte, ao ser vivo e ao objeto técnico apaga progressivamente as fronteiras estabelecidas pela sociedade moderna entre natureza e cultura. Mais ainda: tudo ocorre como se houvesse um plano de realidade em que matéria e espírito humano pudessem se encontrar e comunicar não como realidades exteriores postas em contato, mas como sistemas que passam a se integrar num processo de resolução que é imanente ao próprio plano. Se a técnica é veículo de uma ação que vai do homem ao universo e de uma informação que vai do universo ao homem, é fator de resolução de um diálogo intenso no

⁴ Simondon, G. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier-Montaigne, 1969, p. 245 e 246 [Tradução minha].

qual o que conta é a interação, o caráter produtivo do agenciamento, e não as partes pré-existentes. Na base da virada cibernética encontra-se, assim, a capacidade do homem de “falar” a linguagem do “centro consistente do ser”.

A possibilidade de aceder, através da informação, ao plano da realidade pré-individual, plano que outros qualificam como dimensão virtual da realidade, possibilita, portanto, um outro entendimento dos processos de individuação. Plantas, animais, homens e máquinas passam a ser vistos como resultado de uma evolução que se dá não por adaptação, mas por invenção, atualização de potenciais efetuados pela diferença que faz a diferença. Rompem-se, então, as velhas fronteiras entre natureza e cultura, tornando-se possível compatibilizar a invenção tecnológica com a invenção da natureza porque ambas procedem de um solo comum que nos permite, inclusive, pensar a natureza como *design*. Mas, por outro lado, torna-se possível também compatibilizar a invenção tal como entendida pelo tecnólogo e a invenção tal como entendida pelo xamã. Com efeito, como observa Geraldo Andreello ao estudar a narrativa mítica dos índios Tukano, “o mundo tal qual vivido por aqueles índios poderia muito bem ser descrito com base nas categorias propostas por Simondon”: “sua tematização do longo período que antecede o aparecimento dos primeiros humanos corresponde a uma realidade pré-individual, um mundo de potências, dado através de uma ontologia demiúrgica, e que se resolve como um processo de individuação.” O antropólogo considera que o papel reservado à informação por Simondon parece ser o mesmo desempenhado pela diferença na ontologia amazônica – oriunda que é daquele fundo virtual de afinidade potencial. E conclui: “Assim, chegamos à questão de fundo: se Simondon merece ser relido, hoje, certos modos de viver, tal como o dos índios da Amazônia, mereceriam ser valorizados, pois fazem de ideias muito próximas às do filósofo o próprio fundamento de suas sociedades e culturas. Eles não fazem filosofia, mas oferecem à nossa apreciação, entre outras coisas, uma mitologia vivida, que transporta uma mensagem a respeito de como lidar com o virtual, com a diferença, e talvez com a informação.”

A conversão do confronto entre a perspectiva do homem ocidental e a perspectiva do ameríndio passaria, então, por um entendimento ultra contemporâneo da tecnologia e da operação técnica. Mas ao mesmo tempo, e de modo bastante surpreendente, tal operação técnica também poderia ser compreendida como uma operação que os aproxima, se lembrarmos de que o técnico habilitado para a tarefa é o descendente do remoto xamã. Com efeito, o primeiro técnico é o pajé, o *medicine man*, que surge na mais originária fase da relação entre o homem e o mundo. Como escreve Simondon: “Podemos denominar essa primeira fase de *fase mágica*, tomando a palavra no sentido mais geral, e considerando o modo de existência mágico como aquele que é pré-técnico e pré-religioso, imediatamente acima de uma relação que seria simplesmente aquela do ser vivo com o seu meio.—⁵ O que faz, então, o primeiro técnico? O

⁵ Ibidem, p. 156.

filósofo revela que ele traz para sua comunidade um elemento novo e insubstituível produzido num diálogo direto com o mundo, um elemento escondido ou inacessível para a comunidade, até então. O xamã é, assim, o primeiro técnico. E talvez um eco de sua façanha ainda ressoe quando nos contam que uma tribo da Nova Zelândia acredita que o avião foi criado por seus ancestrais, e quando o Xavante José Luís Tsereté, ou ainda outros índios do Xingu proclamam que seus povos foram os verdadeiros inventores de toda sorte de objetos técnicos.

A primeira reunião de todos os parceiros ocorreu em Karlsruhe, em 22 de novembro de 2006. Isto é, num momento em que a Amazônia não só já se tornara uma região sensível do planeta, mas também em que começava a entrar no mapa das artes. Com efeito, nosso ponto de partida se situava *depois* que a 27ª Bienal de São Paulo resolvera integrar a Amazônia na discussão estética, e *antes* que a próxima Documenta de Kassel tentasse responder à pergunta: “É a Modernidade a nossa Antiguidade?” Parecia-me ser preciso levar em conta nossa inscrição nesse movimento. A 27ª Bienal de São Paulo, curada por Lisette Lagnado, tomara como lema e como título a frase: “Como viver juntos.” Nessa perspectiva, o mais remoto e ocidental dos Estados brasileiros, o Acre, que faz fronteira com a Bolívia e o Peru, fora inserido na problemática contemporânea como um exemplo de que é possível explorar a sua contemporaneidade ao mesmo tempo em que se processa a contemporaneidade na Europa, nos Estados Unidos, nas grandes metrópoles do mundo etc. Mas de que modo a Amazônia entrava na Bienal? Como espaço, como tempo, como conhecimento e como arte em sua diferença com o que estamos acostumados a ver no circuito internacional. Em suma, a intenção era mostrar a Amazônia em sua especificidade, através da produção de um artista local e de artistas residentes que “vivenciaram” o estranhamento, produzindo suas obras depois de passarem um período na região. Ora, o resultado era muito desigual. Havia trabalhos que efetivamente capturavam uma atmosfera, uma luz específica, um modo de existência, como era o caso das fantásticas pinturas de Helio Melo, retratando as estradas de seringa do Acre, à base de tinta e extrato de folhas sobre papel, e dos desenhos de Suzanne Turcot, cujos trabalhos estão impregnados das “mirações”, isto é, das visões da floresta proporcionadas pela ingestão do “cipó”, um alucinógeno compartilhado pelos povos indígenas e pelos ribeirinhos e seringueiros; havia trabalhos “sociológicos”, bem-intencionados, glorificando a vida simples das populações locais, “defendendo” o meio-ambiente, promovendo uma concepção *naïve* da frase “como viver junto”, em suma acreditando que seria possível e fácil um entendimento entre a vida e a cultura dos povos da floresta e a vida e a cultura da sociedade capitalista globalizada. Num certo sentido, o seminário sobre o Acre promovido pela Bienal, que reuniu a Ministra brasileira do Meio Ambiente, David Harvey, Thierry de Duve, Manoela Carneiro da Cunha, Francisco Foot Hartman e José Carlos Meirelles, reproduziu, de um modo sofisticado, essa relação entre modos de vida e conhecimentos que, na verdade, não se entendem nem

podem “viver junto”, senão submetendo o conhecimento tradicional ao conhecimento ocidental moderno e contemporâneo. Mesmo assim, a tentativa da Bienal de São Paulo de procurar integrar a Amazônia na problemática da arte contemporânea era muito elucidativa, pois levava a pensar que a ópera não poderia nem deveria limitar-se à expressão de uma “boa vontade” para com um território e uma cultura, ambos “atrasados”, nem a um desejo de torná-los contemporâneos através de uma atitude paternalista e politicamente correta para com os excluídos. Era preciso ir mais longe, muito mais longe. Tendo em vista que a Documenta de Kassel de 2007, curada por Roger-Martin Buerger, tinha a ambição de responder à pergunta se a modernidade é nossa Antiguidade, então, deveríamos indagar: em que medida a Amazônia tem uma contribuição singular para a discussão e a sensibilidade contemporâneas?

Em Karlsruhe, nossa proposta foi submetida aos parceiros alemães e discutida. Tanto Peter Weibel, artista e diretor do ZKM e o músico Sigfried Mauser, da Münchener Biennale quanto o filósofo Peter Sloterdijk — convidado por Weibel para participar da discussão — compartilhavam nossa impressão de que uma ópera tematizando a Amazônia exigia de nós, antes de tudo, a compreensão de que não estávamos simplesmente diante da produção de mais uma obra, e sim diante de uma empreitada que nos remetia necessariamente a uma questão de fundo, cujo teor abarca, ao mesmo tempo, a ambição de captar o “espírito” da Amazônia, e a de fazê-lo através do gênero operístico. Assim, não por acaso, parte importante da conversa em Karlsruhe girou em torno da relação entre nossa ópera multimídia e Orfeu, ou seja, entre o que íamos fazer e o que o mito, o teatro antigo e Monteverdi fizeram — que ressoava forte na hora em que nos perguntamos sobre o sentido da empresa. Mas atenção: nessa conversa, Orfeu não comparecia como argumento retórico ou referência erudita.

Com efeito, depois de ouvir boa parte de nossas intervenções, Peter Sloterdijk observou que, em seu entender, todos pareciam manifestar o que ele chamou de “uma dor amazônica”, a dor de uma perda, ou da iminência de uma perda, como se estivéssemos todos à procura de um Orfeu amazônico que tenta cantar algo, e cuja música estaria sujeita ou determinada por uma situação de ameaça. E sugeriu que tínhamos de começar pela elaboração de um *Roteiro* que pudesse lançar e delinear um herói, talvez a própria mata como um coro heroico; isto é: o sujeito amazônico como suporte do experimento. O filósofo ainda imaginou que tomássemos o estado de ameaça como ponto de partida para a busca da imanência dessa perda e acrescentou que, através de um quadro fonotópico suficientemente denso, poderíamos fazer emergir a realidade da situação. Em seu ponto de vista, o sujeito amazônico por excelência devia cantar a perda da floresta enquanto plano-fluxo único de potenciais, de intensidades e de diferenciais. Sloterdijk chegou a sugerir que, se fosse assegurado o acesso a esse plano de realidade, dele seria lançado um cristal de música que, eventualmente, poderia até mesmo ser demoníaco.

Ora, parece-me que esse plano virtual da realidade é, não só a questão central da perda e da ameaça, mas também, num certo sentido, o que há de mais forte e de mais perceptível na Amazônia – basta lembrar, por exemplo, o comentário de Euclides da Cunha, que abre seu ensaio amazônico em *À margem da História*, apontando o caráter de natureza inacabada de sua paisagem, ao mesmo tempo extraordinária e monstruosa. Por outro lado, essa espécie de proto-realidade parece fornecer a base da própria diferenciação entre o pensamento ocidental e o pensamento dos povos indígenas. Pois são os modos diferentes de lidar com as potências dessa realidade primordial, realidade primeira, que constroem a perspectiva ocidental Uma Natureza–Muitas Culturas e a perspectiva indígena Uma Cultura–Muitas Naturezas.

Parece-me que as perspectivas divergem a partir de duas considerações singulares do “centro consistente do ser”, de que falava Simondon, e por isso mesmo não faz sentido buscar uma síntese para elas, e nem mesmo a sua reconciliação. Mas, de qualquer maneira, não está o “centro consistente do ser” sendo perdido de modo irremediável, tanto para a perspectiva ocidental quanto para a perspectiva indígena, em virtude do desmatamento desenfreado, das mudanças climáticas e da erosão da bio e da sociodiversidade? Não seria o momento de tornar audível e visível a perda do substrato comum aos dois mundos, mundo branco e mundo indígena, perda que atinge cada um deles à sua maneira? Tais perguntas, intensificadas pelo debate em Karlsruhe, foram retomadas no seminário *Ensaaios Amazônicos – Seminário científico-cultural de preparação para a produção de uma ópera multimídia sobre a Amazônia*, concebido e coordenado por Eduardo Viveiros de Castro e por mim, organizado pelo Instituto Goethe de São Paulo e pelo SESC–São Paulo, e realizado na unidade deste último na Avenida Paulista, de 8 a 10 de dezembro de 2006.⁶

No *folder* que escrevemos para explicar a sua razão de ser, dizíamos: “O seminário *Ensaaios Amazônicos* é um encontro preliminar para explorar a necessidade e a possibilidade de uma reflexão sobre a situação e as perspectivas da região amazônica enquanto parte: (1) do planeta Terra que compartilhamos com milhares de outras espécies de viventes; (2) do território de certos estados-nação, notadamente do Brasil; (3) do imaginário globalizado sobre a natureza (biodiversidade), os segredos da floresta (biotecnologia e os saberes tradicionais), a crise ambiental (aquecimento global) e o destino da espécie humana (tudo o que precede, e mais). A opção em exame é a de uma reflexão de tipo estético-político, levada a cabo sob a forma de uma expressão poli-semiótica consagrada no Ocidente, a ópera. O seminário foi concebido para tentar responder à pergunta: Tendo em vista o fato de pretendermos fazer uma ópera, o que, da Amazônia, se constitui como matéria de expressão? Isto é: o que está em jogo ali que precisa ser encenado?”

O seminário foi estruturado em três partes:

⁶ O seminário contou com a parceria do Centro de Arte e Mídia de Karlsruhe ZKM; da Bienal de Munique; da Petrobras – Projetos Cooperativos Cognitus/Piatam e do Ministério da Cultura – Copa da Cultura brasil+deutschland 2006.

Segmento I

Primeiro Dia (vista de longe): Do começo ao fim da história

Trata-se de tentar elaborar uma imagem-síntese da Amazônia hoje, através de diferentes “leituras” concebidas dentro da perspectiva da cultura ocidental. Leituras da paisagem amazônica, de sua evolução macro e micro ecológica, de sua história pré e pós-colombiana, sua posição geopoliticamente estratégica e seu papel nos variados cenários futuroológicos em confronto hoje.

Segmento II

Segundo Dia (vista de perto): Do mapa aos territórios

Trata-se de esboçar a perspectiva de mundo das populações tradicionais da Amazônia – povos indígenas, seringueiros, ribeirinhos —, a partir de considerações sobre sua singularidade e implicações para o entendimento do encontro/desencontro com as sociedades nacional e global. Ou seja, o mundo da Amazônia do Segmento I transformando-se num outro mundo.

Segmento III

Terceiro Dia (vista de frente): Replanejar a imanência

Trata-se de ensaiar “pontes” e vias de acesso para uma relação positiva entre os dois mundos tratados nos Segmentos I e II, a partir de um experimento estético-político.

De suas diversas mesas, participaram aqueles que considerávamos não apenas como os melhores especialistas em Amazônia, das mais diversas áreas, mas, sobretudo os que considerávamos os mais comprometidos com as questões nevrálgicas da região.⁷ Além de sucesso de público, em virtude da qualidade das intervenções e da atualidade e relevância dos temas abordados, o seminário *Ensaio Amazônicos* foi muito importante para a ópera porque permitiu um panorama forte de toda a problemática que os envolvidos com o projeto precisavam ter em mente. Não cabe aqui, evidentemente, retomar o que foi falado e que um dia precisa ser editado em livro, pela riqueza das contribuições. Mas é o caso de destacar a intervenção de Philip Fearnside, do INPA, logo no primeiro dia, pelo impacto que ela acabou causando na própria concepção da ópera, quando ficou demonstrado o papel da floresta amazônica como “máquina de fazer chuva”, por um lado, e como “máquina” de absorção de CO₂, por outro. Fearnside nos fez perceber o complexo água-floresta em sua dimensão planetária: o maior rio do mundo e a maior floresta tropical do mundo em interação *ainda* positiva, embora não se saiba até quando, tendo em vista que, segundo o cientista, o *turning*

⁷ Participaram do seminário: Eduardo Góes Neves, José Ribamar Bessa, Paulo Roberto Martini, Philip M. Fearnside, Washington Novaes, Marcelo Leite, Marcelo Bressanin, Fernando Pellon de Miranda, José Wagner Garcia, Joachim Bernauer, Carlos Alberto Ricardo, Mauro W. Barbosa, Toinho Alves, Davi Kopenawa, Tânia Stolze Lima, Habakuk Traber, Peter Weibel, Pedro Peixoto Ferreira, Geraldo Andreello, Rosângela de Tugny, Hermano Vianna, Marlui Miranda, além dos coordenadores. Lúcio Flávio Pinto, convidado, não pôde comparecer, mas mandou um texto.

point do colapso se aproxima rapidamente, se o desmatamento prosseguir nos padrões habituais.

Assim, através da linguagem fria e rigorosa dos números, dos mapas, dos diagramas, das simulações, nos foram dados, a um só tempo, o alcance e a escala tremendos da devastação e de suas consequências do ponto de vista climático, e a fragilidade da floresta e sua vulnerabilidade à seca e aos incêndios; em suma, o sentido dessa perda, que, a bem dizer, ultrapassa nossa imaginação. Terminada a comunicação de Fearnside, durante o intervalo, Peter Weibel, muito impressionado com o que acabara de compreender, comentou que pensava já ter achado a melhor forma de expressão para uma ópera que abordasse a perda da floresta – a encenação de uma conferência. Mas, por outro lado, se o problema da perda ou de sua iminência tornava-se mesmo a questão central, então Peter Sloterdijk tinha razão e passávamos a ter dois desafios pela frente: o primeiro deles seria o de pensar a tarefa assumida pelo Orfeu amazônico, o personagem musical que deve cantar a ameaça iminente da perda ou a própria perda. O segundo desafio era a tarefa que nós deveríamos assumir – a de encontrar esse sujeito amazônico que, como intuíu o filósofo, talvez seja a própria floresta. E para encontrá-lo, precisaríamos ouvir o som, os sons, emitidos pelo *nomos*, pelo lugar. Os sons da terra, da água, do ar, do fogo, dos bichos, dos homens, dos forasteiros, das máquinas, sem esquecer, evidentemente, os sons do silêncio. Nesse sentido, em sua intervenção durante o seminário, Peter Weibel deu algumas indicações valiosas sobre a direção que pretendia tomar, ao fazer observações sobre a relação entre o tempo e a música. Sua fala se prestou a mal-entendidos, como se ele estivesse se manifestando *contra* a música; mas não era disso que se tratava. Em meu entender, Weibel se referia ao esgotamento do conceito de música tal como vinha sendo praticado até agora, uma vez que hoje a tecnologia digital nos permite ouvir não mais a música do mundo *traduzida* no tempo musical que conhecemos, mas descobrir a música que o próprio mundo produz; a música imanente ao tempo do mundo. Assim como Deleuze mostrara em seu livro de filosofia do cinema, que este evoluíra da imagem–movimento para a imagem–tempo, entendida como imagens ópticas e sonoras puras, Weibel agora propunha que a ópera também pudesse explorar uma passagem análoga, tornando audível a sonoridade imanente da floresta.

Finalmente, em minha própria fala, acabei ressaltando um último aspecto, relativo à cooperação germano–brasileira para a realização de uma ópera multimídia. Para mim, começava a ficar claro que precisávamos detectar um ponto de convergência capaz de catalisar os potenciais de ambos os lados com relação à questão de fundo. E para esclarecer o que queria dizer, recorri a um exemplo recente, a meu ver muito bem sucedido, que expressava a força de uma verdadeira cooperação. É que naquele mesmo momento estava em cartaz, em São Paulo, o espetáculo teatral *Cor*, dirigido por Frank Castorf, do Volksbühne de Berlim. O espetáculo encenava a peça *Anjo Negro*, de Nel-

son Rodrigues, mesclando—a “com a lembrança de uma revolução” expressa por uma outra peça, *A Missão*, de Heiner Müller. Como todos sabem, a primeira aborda a tragédia do racismo no subúrbio carioca, configurada nas relações de amor e ódio entre brancos e negros, homens e mulheres, pais e filhos — relações, por assim dizer, familiares, privadas. A segunda aborda o fracasso da missão de três emissários da Revolução Francesa incumbidos de provocar a insurreição dos escravos na Jamaica: um escravo liberto do Haiti, um camponês da Bretanha e um intelectual libertário, filho de escravocratas jamaicanos; em suma, a tragédia do fracasso da revolução nas Américas. O resultado da sinergia entre as peças de dois autores maiores das dramaturgias alemã e brasileira pareceu-me surpreendente e impressionante — como se o contato e a articulação entre elas atualizassem com força total as potências da problemática de cada uma, transformando a relação entre o mundo público e a esfera privada numa dinâmica infernal, que explicitava as dimensões de raça e de classe operando no desespero das camadas pobres de uma sociedade como a brasileira. Com efeito, parecia que toda a violência que eclodia nas relações pessoais dos personagens de Nelson Rodrigues encontrava a sua matriz e a sua razão de ser na revolução social abortada; por sua vez, todo o passivo do conflito sócio histórico não resolvido parecia aflorar e encontrar sua atualidade em homens e mulheres possessos, como que tomados por forças que os ultrapassavam e que não podiam compreender; zumbis vítimas de um imenso *voodoo*. Assim, como tragédia pessoal e coletiva, o passado e o presente da periferia colonial se engatavam de um modo poderoso e passavam a fazer sentido. Interpelado de um modo direto e brutal, o espectador era atingido em cheio pelo *anjo negro* de Rodrigues e pelo *anjo do desespero* de Müller, um só e mesmo anjo que vinha anunciar e enunciar a condição da exclusão no Terceiro Mundo. Assim, a inteligência e a sensibilidade de Castorf e de sua trupe nos faziam perceber a importância de se levar em conta a força de uma cooperação efetiva que agenciava potenciais até então díspares numa resolução de alta frequência. Ora, não é isso que desejávamos para nossa ópera multimídia?

O ano de 2007 transcorreu um tanto quanto em câmera lenta, em termos de criação. Além de digerirmos o seminário *Ensaios Amazônicos* e de começarmos a discussão para saber quantos e quais povos indígenas poderiam entrar em nosso experimento, o período foi marcado pela busca e convite a criadores, e pelas iniciativas das instituições envolvidas para levantar os custos da produção, bem como a maneira de bancá-la. Desde o início, a presença da Petrobrás, através do Cenpes, seu centro de pesquisas, surgira como um *sponsor* quase certo, ao lado do Instituto Goethe, do SESC–São Paulo e da própria Bienal (mais tarde, a participação da Petrobrás não só diminuiu como cessou). Nesse mesmo ano, no segundo semestre, ocorreu em Munique, a convite da Münchener Biennale e de seu diretor, Peter Ruzicka, um encontro dos parceiros e dos principais envolvidos no projeto para discutir o andamento dos trabalhos e uma agenda que permitisse assegurar o processo de criação.

A essa altura, já tínhamos os compositores Tato Taborda e Klaus Schedl, o diretor Michael Scheidl e sua esposa, a cenógrafa e figurinista Nora Scheidl, o pessoal do ZKM sob o comando de Peter Weibel. O entendimento da equipe se adensava, brasileiros e alemães se conheciam melhor, as ideias evoluíam e as discussões, muito produtivas, às vezes bastante tensas, iam obrigando-nos a ajustar o foco. Mas no final do ano, por ocasião de uma reunião do grupo dos brasileiros, em São Paulo, uma crise se declarou com a saída do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, que decidiu deixar a empreitada, após desentendimento com um dos membros da equipe.

Sua saída, evidentemente, colocou o projeto numa encruzilhada, na medida em que o enquadramento conceitual se fundava nas duas perspectivas, já mencionadas – e Viveiros de Castro era o pensador do perspectivismo que elaborara a diferença cosmológica fundamental: Uma Natureza, Muitas Culturas versus Uma Cultura, Muitas Naturezas. Seu desligamento significava, portanto, ou a formulação de um novo projeto, ou o abandono da ópera. Após algumas consultas entre São Paulo, Munique e Karlsruhe, ficou acertado que tentaríamos fazer uma nova proposta, porque valia a pena lutar pela realização da ópera, tendo em vista o material já levantado, o potencial já mobilizado, as pistas já entrevistas e o desejo de arriscar um diálogo transcultural, mesmo sob a ameaça dele fracassar.

Incumbido de redigir a nova proposta, viajei para Boa Vista a fim de me encontrar com Carlo Zacchini e com o xamã e líder yanomami, Davi Kopenawa, para indagar a este se os Yanomami aceitariam se tornar parceiros na realização de uma ópera, ainda que esta expressão artística fosse totalmente alheia à sua cultura. O que me levava a ousar tal iniciativa era o fato de ter relações antigas com os Yanomami (fôra presidente da Comissão Pró-Yanomami), de conhecer Davi e os aliados que capitanearam a luta pela demarcação de seu território (o próprio Carlo Zacchini, a fotógrafa Claudia Andujar e o antropólogo Bruce Albert). Por outro lado, sabia que Davi Kopenawa não desconhecera o poder da arte como uma forte aliada na luta pelo reconhecimento dos direitos à terra e à cultura – tanto as imagens de Claudia Andujar (que já circulavam por exposições e livros há anos) quanto a exposição *L'esprit de La forêt*, na Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, em Paris, em 2007, haviam mostrado que estética e política podiam andar juntas na divulgação da causa yanomami, o que me levava a crer que meu convite não soaria descabido.

Não convidei apenas Davi, mas a comunidade de Watoriki e a Hutukara Associação Yanomami, com sede em Boa Vista. A proposta foi aceita com generosidade e interesse e o xamã, em contrapartida, convidou a equipe da ópera para visitar sua aldeia por ocasião da Festa da Pupunha, que ocorre geralmente em março. De volta a São Paulo, encontrei-me com Bruce Albert, buscando trazê-lo para o projeto. Além de grande conhecedor da cultura yanomami e de ter estado junto desse povo durante as últimas três décadas, o

antropólogo estava terminando um livro seminal com Davi Kopenawa, fruto de um trabalho compartilhado durante mais de vinte anos, e publicado em Paris, em setembro de 2010, sob o título *La chute du ciel*, pela Plon.

Bruce Albert leu a nova proposta, cujo arquivo digital denominei de Ópera 2.0, e aceitou tornar-se consultor, sobretudo da parte referente à participação yanomami na criação da obra. Sua aceitação viabilizava novamente o projeto, pois o antropólogo trazia consigo não só uma preciosa expertise antropológica como uma enorme relação de confiança com os índios, além de sua experiência na realização da mostra na Cartier – exposição que, em meu entender, já era marcada como um inédito experimento transcultural no âmbito da arte contemporânea, envolvendo índios e artistas.

A proposta 2.0, de saída, já incorporava a ideia de que a floresta era efetivamente a personagem principal, consolidada ao longo de todo o processo. Não só porque sua perda era nossa maior preocupação; porque Sloterdijk intuía que ela poderia ser o Orfeu amazônico; ou porque a máquina de chuva e de absorção de CO₂ descrita por Fearnside era crucial, mas também porque, desde *Ensaíos Amazônicos*, ficara claro que os próprios amazônidas pensavam assim. Com efeito, o texto que Lúcio Flávio Pinto (cuja paixão feroz e incondicional pela Amazônia impressiona quem o conhece) enviou já o dizia com todas as letras. Respeitávamos seu ponto de vista porque o sociólogo e jornalista, além de grande conhecedor da região, não tem medo de encará-la sem disfarces e em toda a sua complexidade. Ora, Lúcio Flávio era taxativo: A questão central da Amazônia foi, é e será a floresta. Por isso mesmo, ela tinha de ser a personagem da ópera.⁸

Entretanto, na ópera, a floresta amazônica precisava ser a personagem tanto do ponto de vista da tecnociência, perspectiva dos “de fora”, quanto do ponto de vista da população local, dos “de dentro”. A essa altura, contudo, já estava evidente para nós que um problema se colocava, referente ao modo como a tecnociência se relaciona com a floresta. Pois o fato desta inaugurar um novo tipo de conhecimento, um novo enfoque (a floresta como informação), não a torna capaz de promover a sua preservação. Com efeito, arma-se uma situação terrível: por um lado, o conhecimento tecnocientífico acumulado sobre a floresta e sobre sua destruição não parece ter força para influir decisivamente nos rumos do desenvolvimento predatório levado a cabo pelos civilizados; por outro lado, o conhecimento tradicional dos povos indígenas revela-se operatório para assegurar, mais do que a coexistência, a sustentabilidade de uma relação positiva entre natureza e cultura. Mesmo assim, como observou o ex-senador indígena da Colômbia, o guambiano Lorenzo Muelas, na plenária da Conferência das Partes da Convenção sobre Diversidade Biológica, em Buenos Aires, o Ocidente não se rende às evidências. Os índios, disse ele, praticam o desenvolvimento sustentável há séculos; daí os “brancos” chegam, destroem as práticas tradicionais e, em seguida, pretendem ensinar aos índios o “desenvolvimento sustentável”.

⁸ Depoimento enviado pelo autor, ainda inédito.

Há, assim, uma contradição, um conflito que se encontra no coração das relações estabelecidas com a floresta e que torna o jogo negativo para todos. Parece que os “brancos” são incapazes de *ouvir* o que os povos indígenas estão dizendo. A proposta 2.0 assumia, portanto, que no centro de uma ópera que tem como personagem principal a floresta, a tragédia é a impossibilidade de ouvir quem enuncia o nó do problema inteiro. E até mesmo os instrumentos tecnocientíficos mais precisos e as técnicas mais apuradas não são suficientes para fazer o homem ocidental contemporâneo perceber a sua cegueira e surdez, fruto de sua ausência de compromisso com o futuro da floresta.

Ora, o conhecimento tecnocientífico contemporâneo não dá crédito, por princípio, ao que diz o conhecimento tradicional, pois a própria constituição do seu discurso se dá pela negação dos saberes que o precedem. Mas a arte, que parte de outros pressupostos, pode ser mais livre do que a ciência para arriscar-se a ouvir o que os povos indígenas estão dizendo. A arte não tem problema em relacionar-se com o mito, a estética não tem nada a perder ao se abrir para essa dimensão. E aqui entram os Yanomami na ópera.

Os Yanomami são um dos povos mais tradicionais da Amazônia e do mundo, e que mais ferreamente se atém ao seu modo de vida (Pierre Clastres os chamou, num texto magnífico, “o último círculo”). Desde o final dos anos 80, seu líder, o xamã Davi Kopenawa Yanomami, repete incansavelmente — em todas as viagens que realiza, no Brasil e em outros países, para defender seu povo e seu território — que a floresta não pode morrer. Numa conversa com o antropólogo Bruce Albert, o xamã observou:

Os pajés Yanomami que morreram já são muitos, e vão querer se vingar... Quando os pajés morrem os seus *hekurabé*, seus espíritos auxiliares ficam muito zangados. Eles veem que os brancos fazem morrer os pajés, seus “pais”. Os *hekurabé* vão querer se vingar, vão querer cortar o céu em pedaços para que ele desabe em cima da terra; também vão fazer cair o sol, e quando o sol cair, tudo vai escurecer. Quando as estrelas e a lua também caírem, o céu vai ficar escuro. Nós queremos contar tudo isso para os brancos, mas eles não escutam. Eles são outra gente, e não entendem. Eu acho que eles não querem prestar atenção. Eles pensam: “esta gente está simplesmente mentindo”. É assim que eles pensam. Mas nós não mentimos. Eles não sabem dessas coisas. É por isso que eles pensam assim...

Logo em seguida, retomando o mesmo raciocínio, o xamã acrescenta: “Nós, os pajés, também trabalhamos para vocês, os brancos. Por isso, quando os pajés todos estiverem mortos, vocês não conseguirão livrar-se dos perigos que eles sabem repelir... Vocês ficarão sozinhos e acabarão morrendo também.”⁹

⁹ Yanomami, D. K. & Albert, B. Xawara: Das Kannibalengold und der Einsturz des Himmels – Ein Gespräch/Xawara: O Ouro Canibal e a Queda do Céu. In: Santos, L. G. *Drucksache N. F* Düsseldorf:

Os brancos não escutam, não entendem, não querem prestar atenção. O discurso dos índios é tão desqualificado que não desperta interesse nem mesmo quando enuncia o infortúnio dos próprios brancos. O abismo é tão grande entre os dois mundos, que é total a insensibilidade para com uma possível catástrofe atingindo brancos e índios! Entretanto, se a ópera abre espaço para que os Yanomami falem e os brancos se disponham a ouvir, talvez possamos finalmente descobrir porque somos indiferentes à morte da floresta e às suas implicações, e eles não. Tocamos, portanto, no âmago do roteiro da ópera. A intuição de Peter Sloterdijk pode efetivamente se concretizar agora e gerar um cristal de música que capta o “espírito” da Amazônia e tem como herói a própria floresta. Os Yanomami falam explicitamente do que o filósofo chamou “a dor amazônica”, enunciam explicitamente a perda. *E não se fazem ouvir!* Ora, ouvir o que os Yanomami têm a dizer é *ouvir o que têm a dizer sobre a floresta*, como um meio de ouvir o que a própria floresta tem a dizer.

Em seu texto “L’esprit de la forêt”, Bruce Albert esclarece o que quer dizer floresta para os Yanomami:

A palavra *urihi a* designa em yanomami, ao mesmo tempo, a floresta tropical e o solo sobre o qual ela se estende. Também remete, através de encaixes sucessivos, a uma ideia de territorialidade aberta e contextual. Assim, a expressão *ipa urihi*, “minha terra–floresta”, pode designar a região de nascimento ou de residência atual de um locutor (como domínio de uso), enquanto *yanomae thëpë urihipë*, “a terra–floresta dos seres humanos (Yanomami)”, se aproxima de nossa ideia de “território yanomami”, e *urihi a pree*, “a grande terra–floresta”, se refere a um espaço englobante maximal que faz eco ao nosso conceito de “Terra”. Reservatório inesgotável de recursos indispensáveis à sua existência, essa “terra–floresta” não é, porém, de modo algum para os Yanomami um cenário inerte e mudo situado fora da sociedade e da cultura, uma “natureza morta” submetida à vontade e à exploração humana. Trata-se, pelo contrário, de uma entidade viva, dotada de uma imagem–espírito xamânica (*urihinari*), de um sopro vital (*uixia*) e de um poder de crescimento imanente (*në rope*). Mais ainda, ela é animada por uma complexa dinâmica de trocas, de conflitos e de transformações entre as diferentes categorias de seres que a povoam, sujeitos humanos e não–humanos, visíveis e invisíveis.¹⁰

Essa terra–floresta comporta, portanto, uma dimensão atual e uma dimensão virtual em constante interação que não parecem aceitar uma separação entre os planos transcendente e imanente, pelo menos como os concebemos, uma vez que a transcendência e a imanência fazem parte de uma “mes-

Richter Verlag/Internationale Heiner Muller Gesellschaft, 2001, p. 52–53.

10 Albert, B. L’esprit de la forêt. In: *Yanomamil’esprit de la forêt*. Catálogo. Fondation Cartier pour l’Art Contemporain. Paris: Actes Sud, 2003, p. 46.

ma economia de metamorfoses”, para retomar a expressão de Bruce Albert. Nesse sentido, a terra–floresta não pode ser confundida com uma paisagem, um “meio” ou uma área objetivada como mera fonte de recursos, cuja existência só se justifica porque pode propiciar aos humanos a sua sobrevivência ou o seu enriquecimento. O sentido da floresta não é, de modo algum, unidimensional. Por isso, as palavras do xamã complementam as do antropólogo:

O que vocês chamam *natureza*, em nossa língua, é *urihi a*, a terra–floresta, e sua imagem, que os xamãs veem, *wihinari*. É porque esta imagem existe que as árvores são vivas. O que chamamos *wihinari*, é o espírito da floresta: os espíritos das árvores, *huutihiripë*, das folhas, *yaahanaripë*, e dos cipós, *thoothoxiripë*. Tais espíritos são muito numerosos e brincam no solo da floresta. Nós os chamamos também *urihi a*, natureza, assim como os espíritos animais *yaroripë* e até mesmo os das abelhas, das tartarugas e dos caracóis. A fertilidade da floresta, *në rope*, também é para nós a natureza: ela foi criada com esta, é sua riqueza.¹¹

Natureza, então, para os Yanomami, é *urihi a*, a terra–floresta, e *wihinari*, o espírito da floresta, imagem que os xamãs veem. Mas é também dessa natureza mítica que nascem os cantos dos xamãs Yanomami. Com efeito, numa narração de grande força, Davi Kopenawa transmite a Bruce Albert com riqueza de detalhes o modo como os espíritos *xapiripë*, que são as imagens dos ancestrais que se transformaram nos primeiros tempos, se manifestam para os xamãs no transe xamânico, após a ingestão do pó *yākoana*. Assim, depois de descrever a beleza e o deslumbramento das manifestações dessas imagens, Davi passa a falar de seus cantos. Vale a pena transcrever uma parte importante do relato, para que tenhamos uma ideia mais precisa de como, através dos xamãs e dos *xapiripë*, se dá a recepção do canto da floresta mítica, e de como, na concepção Yanomami, até mesmo a música dos brancos teria ali a sua origem.

Os cantos dos *xapiripë* são realmente inumeráveis. Eles não cessam nunca, pois é junto das árvores *amoahiki* que os *xapiripë* os colhem. Foi *Omama* [o criador da humanidade atual e de suas regras culturais] quem criou essas árvores de cantos, afim de que os *xapiripë* venham aí adquirir suas falas. Assim, quando eles descem de muito longe, os *xapiripë* passam perto delas para apanhar os cantos, antes de sua dança de apresentação. Todos os que assim o desejam se detêm então perto das árvores *amoahiki* para coletar suas falas infinitas. Com elas eles enchem, incessantemente, cestos vazados, corbelhas e grandes jamaxins. Eles não param de acumulá-los. É o que fazem os espíritos melros, os espíritos xexéu e os espíritos *sitiparisiri* [tempera–viola] e *tāritāria-xiri* [gaturamo]. Os cantos dos *xapiripë* são tão numerosos quanto as folhas da palmeira *paa hanaki* que se colhe para o teto de nossas malocas, e até mais do que todos os Brancos reunidos. É por isso que suas falas são inesgotáveis. [...] Assim, as árvores *amoahiki* não param de distribuir seus cantos a todos os *xapiripë* que chegam perto delas. Sua língua é realmente inteligente, embora algumas possam ser pobres de falas e só ter um falar de espectro. São grandes

¹¹ Kopenawa, D. Urihi a. In: *Yanomami l'esprit de la forêt*, p. 51.

árvores cobertas de lábios que se mexem, uns sobre os outros, deixando escapar magníficas melodias. Lá onde *Omama*, nos primeiros tempos, as plantou na terra, os cantos não param de surgir. É possível ouvi-los sucedendo-se sem fim, tão inumeráveis quanto as estrelas. Mal termina um canto e, muito rapidamente, começa outro. Suas falas não se repetem e jamais se esgotam. Pelo contrário, elas não param de proliferar. [...] É lá que os *xapiripë* devem descer para adquirir seus cantos. Finalmente, quando os xamãs, seus pais, ouvem suas falas, eles por sua vez os imitam. É assim que todos os outros Yanomami podem então ouvi-los. Não pense que os xamãs cantam sozinhos, sem motivo. Eles cantam o que cantam seus espíritos. Os cantos penetram um atrás do outro em seus ouvidos, como nesse microfone. [...] Mas há também árvores que cantam nos confins da terra dos Brancos. Sem elas, seus cantores só teriam melodias curtas demais. Só as árvores *amoahiki* ofertam belas falas. São elas que as introduzem em nossa língua e em nosso pensamento, mas também na memória dos Brancos. Os *xapiripë* escutam as árvores *amoahiki* olhando para elas com muita atenção. O som de seus cantos penetra em seus ouvidos e se fixa em seu pensamento. É assim que eles conhecem. Para os Brancos, os espíritos melros dão folhas cobertas de desenhos de cantos que caem das árvores *amoahiki*. As máquinas deles as transformam em peles de papel que os cantores olham. Daí eles podem dançar e cantar. Desse modo eles imitam as coisas dos espíritos. É assim. Os Brancos também apanham seus cantos lá onde *Omama* plantou as árvores *amoahiki*. Há muitas delas nos limites das suas terras. Eles olham os desenhos de seus cantos sobre peles de papel para imitá-las e se apropriarem deles. É por isso que têm tantos cantores, músicas, gravadores, discos e rádios. Mas nós, os xamãs, não temos o que fazer com os papéis de cantos, só queremos a fala dos *xapiripë* para guardá-la em nosso pensamento.¹²

O canto procede, portanto, de uma floresta mítica. Mais ainda: o conhecimento que os Yanomami e seus xamãs adquirem parece ter sua matriz sonora no canto de árvores míticas. A natureza viva é preciosa ao mesmo tempo como terra-floresta e como imagem visual e sonora. Vale dizer: Como *ópera* de não-humanos e de humanos numa economia de metamorfoses. É isso que os xamãs querem dizer e que ninguém parece querer ouvir. Se a personagem central da ópera é a floresta da Amazônia, os Yanomami são o vetor que pode nos fazer aceder ao espírito da floresta; por isso mesmo, são eles que alertam para o perigo do fim. A ameaça da perda irreparável para índios e brancos suscita a agonia dos Yanomami que tudo fazem para salvar a floresta; mas o que eles dizem é que a agonia da floresta é também a nossa própria agonia.

Em fevereiro de 2008, um grupo de brasileiros e alemães envolvidos com a ópera, capitaneado por Carlo Zacchini e Joachim Bernauer, visitou a aldeia Watoriki por quatro dias, para assistir a Festa da Pupunha.¹³ Em meu entender, o aspecto dessa viagem que mais merece destaque foi o modo como os

12 Kopenawa, D. e Albert, B. Les ancêtres animaux. In: *Yanomami l'esprit de la forêt*, op. cit., p. 68 e ss.

13 Fizeram parte do grupo, além dos dois mencionados, Klaus Schedl, Tato Taborda, Michael Scheidl, Pablo Martins, pelo Ministério da Cultura, Marcelo Bressanin, pelo SESC-SP, Bruce Albert, Leandro Lima, o compositor Ludger Brümmer, do ZKM, e o autor deste texto.

Yanomami manifestaram seu comprometimento com o projeto da ópera e selaram uma parceria conosco. Na volta a São Paulo, ao escrever a memória do acontecimento, anotei que o ocorrido deveria ser objeto de reflexão porque traria implicações não só para o que planejávamos fazer dali em diante.

Pretendíamos engajar os Yanomami em nosso projeto, e vimos a Festa da Pupunha como uma oportunidade para que nossa equipe os conhecesse em sua singularidade, força e riqueza. De minha parte, achei que nada melhor do que uma imersão numa aldeia para *sentir* quem são e como vivem, e o que pensam e porque a floresta é tão importante, vital mesmo, para eles. Contava com o impacto do *choque*, no sentido benjaminiano do termo, isto é, o curto-circuito em nossos hábitos e associações mentais e o despertar para um outro espaço-tempo. No entanto, imagino que Davi e os Yanomami não deviam estar muito (pré)ocupados com a nossa presença na aldeia, tendo sua atenção voltada para os outros convidados, os Yanomami amigos que com eles fariam a festa. Nesse sentido, acho que tanto eles quanto nós nos acostumamos com a ideia de que íamos assisti-la.

Mas os Yanomami convidados não apareceram enquanto estivemos por lá, e chegou a notícia de que não viriam enquanto não terminasse a festa em que se encontravam em outra aldeia. O adiamento gerou uma situação inesperada que, se por um lado esvaziou nossas expectativas, por outro, suscitou uma questão nova para Davi e os índios: O que fazer com esse grande grupo de *brancos* que ia ficar na aldeia durante quatro dias? Davi se enfiou na rede, quieto, pensando; e nós ficamos por aí, descobrindo aos poucos a vida diária, a moleza do início da tarde, o banho de rio, em suma, entabulando uma primeira aproximação com os habitantes, sobretudo com aqueles que mais se aproximavam: as crianças e os jovens. E veio o primeiro naco de carne de caça, ofertado na hora do jantar.

Não sei se foi sugestão de Davi ou decisão dos índios — o fato é que já na primeira noite aconteceu o canto-dança dos homens. Foi uma apresentação para nós, mas não uma *representação* do que deveria ocorrer na Festa da Pupunha. Ora, o que os índios apresentaram? No meu entender, o modo como cantavam; isto é, como aliavam o ritmo da música e da fala com o corpo em movimento; como percorriam o espaço vazio do centro da maloca de um lado a outro; como ocupavam o escuro da noite com suas vozes; como, por causa disso tudo, criavam um clima de magia no qual, durante toda a noite, as árvores *amoahiki* cantaram aos homens vários dos cantos que estes, em coro, retomavam. Pois o Yanomami — que tomando a dianteira, cobria o rosto e abafava a voz com um braço cruzado sobre a boca ou um tecido — expressava (ficamos sabendo depois) uma árvore *amoahiki*, junto de quem os *xapiripê* adquirem o seu canto-palavras. O canto das árvores e o canto dos homens duraram a noite toda, até o momento em que cessaram abruptamente, quando a primeira claridade trouxe os homens de volta para o nosso mundo — e cada um voltou para o seu fogo. Mas antes disso, a apresentação se deu ininterrupta, muito embora, para nós, a audição tenha se dado de modo entrecortado, pois dormíamos e acordávamos várias vezes, o que conferia ao que assistíamos uma característica de sonho.

Na noite seguinte, foi a vez do canto das mulheres. Os risos e falas, que já haviam se mostrado durante o canto dos homens, se intensificaram a ponto de, aparentemente, transformarem o canto numa grande brincadeira meio desordenada. E também, as índias se aproximavam muito mais de nós, como que dividindo a atenção entre a intimidade de uma atividade prazerosa, exercida entre elas e para elas, e o divertimento curioso de dançar perante os estrangeiros. Tratava-se, novamente aqui, de uma apresentação e não de uma representação. Nada parecia evocar a solenidade de um ritual, muito embora, durante todo o dia, os índios estivessem ocupados com a festa, com a colheita da pupunha e a preparação do mingau. É que os Yanomami não fazem nenhuma separação rígida entre o espaço-tempo do ritual e a vida cotidiana. Por isso, assistíamos ao canto e à dança de forma também descontraída, reagindo como que com uma certa familiaridade e desenvoltura.

O momento de canto seguinte aconteceu no outro dia, fruto da decisão de nos mostrarem alguns aspectos de uma Festa da Pupunha, que todos sabíamos não ter mais condições de ocorrer enquanto estávamos na aldeia. Depois que alguns índios nos chamaram para vermos a sessão de pintura do mensageiro, e que as mulheres nos convidaram a acompanhá-las à sessão de pintura corporal, os Yanomami encenaram para nós partes do ritual da chegada dos convidados; foi quando, finalmente, armaram a festa que adentrou a aldeia com toda força. O mais interessante de tudo foi que o esquema de *representação*, de *cena*, de *teatro*, foi logo esquecido, suplantado e abandonado pela alegria contagiante, pela vontade-de-festa dos participantes. Mesmo Gale Goodwin Gomez, também em visita a Watoriki, e que até então seguia com olhar talvez crítico a “encenação”, rendeu-se à autenticidade do acontecimento no momento em que um Yanomami nu, todo pintado de preto e com a cabeça coberta de plumas brancas de gavião, irrompeu como um espírito perto de nós, brandindo o arco e pulando. Sintomaticamente, a linguista americana passou a fotografá-lo, e dali em diante entrou no clima da festa, que, aliás, foi terminar muito mais tarde, com o clássico vomitório dos índios empanturrados de mingau, celebração do excesso e da fartura. Digo isso para assinalar que a decisão de apresentar alguns aspectos da Festa da Pupunha acabou se configurando como uma prefiguração do evento que não podíamos ver. Configurando como uma prefiguração, os índios criaram e deram forma a uma espécie de “compacto” de festa antes da festa, o contrário de um teatro dentro de um teatro.

Nessa mesma noite, e na tarde seguinte, houve o canto dos xamãs curando o respeitado pajé Lourival. Canto no sentido amplo e primeiro — pela mistura, nas vozes, dos sons de espíritos, de humanos, de elementos da natureza, de animais (lembrei-me de C. M. Bowra, que em seu *Primitive Song* estabelece os vínculos entre o nascimento da música e o xamanismo). É claro que ali ouvimos sons emitidos pelo aparelho vocal humano, articulados de modo até então inaudito por nossos ouvidos. Quem experimentou um pouco de *yakohana* per-

cebeu a vibração extraordinária que havia nesse canto – e houve quem temesse não suportar a carga de desterritorialização que ele propiciava...

Finalmente, na última noite, deram-se os episódios da nossa cantoria e do *gran finale* com que os Yanomami se despediram de nós. Tudo começou quando Davi, depois do jantar dos *brancos*, se aproximou de nossa mesa e perguntou se naquela noite não poderíamos cantar alguma coisa. Depois de alguma hesitação, se sucederam as apresentações de Tato, Joachim, Michael, Klaus e um documentarista japonês que lá se encontrava. Davi fechou o evento com um discurso em yanomami, cujo teor desconhecemos, pois não houve tradução. O fato é que todos foram dormir e a aldeia caiu num grande e escuro silêncio. Até que, à meia-noite, fomos despertados por um grito lancinante, imediatamente seguido de um canto forte que se prolongou até o amanhecer. Estariam os índios agradecendo? Que tipo de relação haveria entre o canto nosso e o deles, em sua perspectiva? E o que tudo isso teria com a fala de Davi? Em que medida havia a deliberação de responder ao nosso canto individual, em duo ou trio, com o canto da *amoahiki* e dos Yanomami? Não há como saber. De todo modo, esse canto, já em si memorável, ficará para sempre gravado em nossas mentes em virtude de sua conjunção com a tempestade que se abateu sobre a aldeia em plena madrugada. Ficamos assombrados com o espetáculo que então se abriu à nossa frente: o canto forte contracenava com a saraivada de trovões, os relâmpagos respondiam aos *flashes* das lanternas, iluminando estroboscopicamente corpos que permaneciam na penumbra, e que, subitamente, se desenhavam por um instante aos nossos olhos pasmos. Comentei com Michael Scheidl, cuja rede ficava ao lado da minha, que os Yanomami tinham criado uma ópera, e mesmo que nosso experimento fracassasse, já havíamos assistido a esplêndida ópera deles, ainda que o termo e o conceito não encontrem equivalente em seu vocabulário.

Mas uma coisa é certa. Tudo se passa como se os índios tivessem nos enviado a seguinte mensagem: estamos com vocês na ópera porque vocês estão conosco na defesa e no mantimento da floresta. Com tudo o que ela significa: terra, território, subsolo, plantas, animais, humanos, xamãs, espíritos, entidades, vida. E canto.

Dia 1º de maio de 2008, no final da temporada da 11 Münchener Biennale, a equipe da ópera realizou uma apresentação do projeto para o público de Munique, sob o nome de *Amazonas–Oper*. De certa maneira, tanto os brasileiros (o compositor Tato Taborda, os artistas Leandro Lima e Gisela Motta, e Wagner Garcia) quanto os alemães (Peter Weibel e a equipe do ZKM, o compositor Klaus Schedl, a mezzo-soprano Mafalda de Lemos, os austríacos Michael e Nora Scheidl na concepção cênica) testaram a receptividade a imagens, sons, conceitos, *approachs* que estavam desenvolvendo para a ópera. Uma parte da apresentação foi destinada aos Yanomami – Davi Kopenawa e seu filho Dário Vitorio Xiriana, os xamãs Ari Pakidari e Levi Hewakalaxima, que estavam acompanhados por Bruce Albert e Carlo Zacquini.

A apresentação, que se deu na Black Box do Gasteig, misturava instalações, projeções e performances e deveria ter seguido uma certa *mise-en-scène*. Mas a atuação dos três xamãs yanomami — que não sabíamos ao certo como ia se dar porque preferiram nada nos contar, dizendo apenas que haveria canto e fala —, surpreendeu a todos. Com efeito, Davi, Ari e Levi pediram para ficar isolados durante uma hora antes do espetáculo, no espaço em que iriam se apresentar. E quando as portas se abriram e o público entrou, nos demos conta que estavam fazendo xamanismo. A execução de um ritual (depois soubemos que se tratava de um ritual de cura) impressionou a todos pela potência dramática dos gestos e movimentos, e pela força do canto. O público intuiu imediatamente que não estava assistindo a uma representação, muito embora não soubesse como apreender a cerimônia pelo inesperado do que via e ouvia. Por outro lado, ficava evidente que os xamãs, em transe, se encontravam num outro espaço-tempo, muito diferente do nosso, e que a *performance* extrapolava inteiramente o *timing* e as regras de uma encenação ocidental. E ainda havia o risco de parte do público, diante do inusitado do acontecimento, interpretá-lo no registro dos clichês sobre povos “primitivos”, ou seja, como folclore e exotismo. No dia seguinte, uma discussão com todos os participantes da apresentação, puxada por Peter Weibel (que assumia a responsabilidade pela dimensão multimídia da ópera) e Peter Ruzicka (que respondia pela dimensão musical), problematizou todos os aspectos do que havia ocorrido. Para muitos de nós, ficou evidente que não seria possível manter a presença dos xamãs no palco da ópera. A complexidade, a beleza e a potência do xamanismo enquanto expressão máxima da cosmologia e da cultura yanomami, deveria ser agenciada de outra forma.

Terminadas as atividades em Munique, os Yanomami e o grupo de brasileiros foram a Karlsruhe, a convite de Peter Weibel, para que os xamãs e Dário pudessem conhecer o acervo de arte multimídia do ZKM. O diretor do centro abriu então o espaço, que estava fechado ao público, para uma visita guiada voltada especialmente para os índios, com direito à tradução precisa de Bruce Albert. Depois de um diálogo intenso com eles em Munique, Weibel queria que os xamãs experimentassem as instalações interativas, imergissem nas obras contemporâneas que operam com imagens e sons digitais, reagissem, comentassem, em suma, entrassem em contato com os dispositivos tecno-estéticos de ponta do mundo *branco*. Após a visita, fomos todos almoçar. Já no meio da tarde, antes de tomarmos o trem de volta para Munique, sentado ao lado de Weibel, Davi Kopenawa, durante um brinde, comparou a relação entre os brancos e os Yanomami do projeto a um namoro, que agora podia virar casamento, assinalando que lhe agradava perceber o interesse que os anfitriões alemães tinham pela sua cultura. Em meu entender, a parceria transcultural para a realização da ópera foi selada ali.

A partir de então, o processo de criação começou a se acelerar. Foi contratado Roland Quitt como dramaturgo e libretista, e diversos encontros entre os compositores, encenadores e artistas brasileiros e europeus foram

delineando a configuração do espetáculo, que a Münchener Biennale preferiu chamar de *teatro música*, em virtude de uma polêmica existente na Alemanha em torno do termo *ópera*. Assim, *Amazonas –Musiktheater in drei Teilen/ Amazônia – Teatro música em três partes* começou a tomar forma.

Os brasileiros trabalhavam em São Paulo e no Rio de Janeiro, os europeus em Munique, Karlsruhe, Viena, Mannheim e, na fase final, em Lisboa. Em agosto de 2009, um *workshop* com vários xamãs yanomami, reunidos sob a iniciativa de Davi Kopenawa em Watoriki, aprofundou o contato com a perspectiva mítica que estruturaria a Segunda Parte da ópera, denominada *A Queda do Céu*. Para a aldeia, então, viajaram Bruce Albert, Roland Quitt, Michael e Nora Scheidl, Laymert Garcia dos Santos, Leandro Lima, Tato Taborda, Moritz Büchner (do ZKM) e Sérgio Pinto (do SESC–SP).

Foram cinco dias muito intensos, com longas conversas com os pajés, captura de imagens e de sons dos rituais e da floresta, e sessões diárias de xamanismo, que duravam seis, oito horas ou mais. Certo dia, quando estávamos em pleno *workshop*, experienciamos um momento incrível no qual tivemos um *insight* que nos fez vislumbrar a complexidade da produção de imagens e de sons do xamanismo yanomami; de certo modo, era o “dispositivo tecnológico” singular e especialíssimo que essa cultura desenvolveu para acessar as potências da dimensão virtual da realidade.

Como de hábito, os xamãs faziam seu ritual, inalando *yākohana*, cantando, dançando, falando... Subitamente, Levi Hewakalaxima (o pajé de voz e presença poderosas, cuja performance impressionara a todos na apresentação em Munique, em maio de 2008) dirigiu-se ao antropólogo Bruce Albert, apontou para nós, pôs a mão no próprio peito e disse, em yanomami: “Diga a eles que estou baixando em meu peito a imagem do canto–palavras do pássaro *oropendola*.” E de imediato “sintonizou” novamente o ritual, voltando a cantar e a dançar.

Fiquei assombrado. Pois me pareceu que, durante essa espécie de *download* de um arquivo audiovisual, o corpo de Levi funcionava, ao mesmo tempo, como *hardware* e *software* processando um programa que estava sendo rodado pela mente do xamã como som–canto do *xapiripë*, tornando–se, assim, uma imagem que será “lida”, como uma espécie de partitura, pelo intérprete. De acordo com as palavras de Bruce Albert, “os sons–cantos do *xapiripë* vêm primeiro: as imagens mentais induzidas pela *yākohana* tomam forma a partir de alucinações sonoras; o que significa um devir imagem do som.”

Esse ponto apareceu–nos (a Bruce e a mim mesmo) como uma verdadeira possibilidade de uma ligação entre o universo Yanomami e a perspectiva tecnocientífica explorada pelo ZKM na Terceira Parte. A questão que se coloca é: seria possível estabelecer uma conexão positiva entre a tecnologia de transformação de dados digitais em sons, e a materialização corpórea das imagens mentais associadas à origem das entidades da floresta? A pergunta, formulada por Bruce Albert, é muito interessante porque em ambos os casos parece que estamos lidando com sinestesia, embora de maneiras distintas. Pois podemos pensar que

nos dois casos estamos trabalhando com procedimentos diferentes para atualizar as potências do virtual. Ou deveríamos dizer, com tecnologias diversas?

Se trabalharmos sobre a possível ligação entre essas duas perspectivas incorporadas nessas diferentes tecnologias, talvez possamos começar um diálogo fantástico entre as culturas Ocidental e Yanomami. Comentando com o antropólogo Geraldo Andreollo minha tentativa de entender, através da analogia cibernética, o que havia acontecido, ele observou:

Será que o virtual yanomami é o mesmo virtual projetado pela tecnociência? Não sei se cabe falar em tipos de virtualidades. (...) Alguns índios já me disseram que aquilo que eles fazem com o corpo e com o pensamento, os brancos fazem com outros instrumentos, sobretudo com as máquinas. Nunca entendi bem se essa é uma afirmação metafórica ou literal, e quem diz isso são os Tukano. Vários deles já estão no orkut... Mas parece que também os Yanomami fazem um esforço grande para nos fazer entender um pouco dessas coisas que não sabemos escutar ou ver. Será que, em algum ponto dessa história, eles poderão vir a se apropriar da tecnologia digital, por exemplo, para falar de desenhos de cantos?¹⁴

As observações do antropólogo são valiosas porque ajudam a afinar o entendimento da experiência, e a aprofundar uma exploração do paralelo xamanismo–tecnociência a respeito do modo como culturas diversas acessam a dimensão virtual da realidade. Interessa exatamente essa relação, e não creio que devamos considerá-la no plano metafórico, pois aí tudo se perde e caímos na linguagem da representação, que parasita, paralisa e tira a potência do que poderíamos pensar para avançar.

Talvez não caiba falar em tipos de virtualidades, mas sim em científicidades operatórias distintas para lidar com o virtual, porque regidas por lógicas diferentes que resultam em percepções de mundos diferentes. Mesmo assim, não se pode deixar de assinalar a convergência entre a perspectiva mítica yanomami e a perspectiva científica traçada por Philip Fearnside, por exemplo, quanto ao futuro sombrio que nos espera em virtude dos efeitos da destruição da floresta. Pois a maquinação mítica e as simulações tecnocientíficas funcionam, tanto em *Amazônia* quanto na assim chamada “vida real”, como dispositivos de antecipação de uma catástrofe anunciada. Assim, tentamos construir, a partir de dentro, um diálogo entre o mundo virtual da técnica e o mundo espiritual dos xamãs.

* Laymert Garcia dos Santos é professor titular de Sociologia da Tecnologia no IFCH da Unicamp e Doutor pela Universidade de Paris 7. É autor, entre outros, de *Politizar as novas tecnologias*. Escreve regularmente ensaios sobre arte contemporânea e as relações entre tecnologia, arte e cultura, em publicações nacionais e internacionais. Entre 2006 e 2010 trabalhou na concepção da ópera multimídia *Amazônia*, apresentada em Munique e em São Paulo, em 2010.

14 Comunicação pessoal.

