

A invenção da Ópera Amazônia, além do bem e do mal-entendido

Laymert Garcia dos Santos.

Amazônia Transcultural: xamanismo e tecnociência na ópera-/Transcultural Amazonas Shamanism and Technoscience in the opera (edição bilíngue português-inglês). Tradutores: Colin Brayton e Thomas Donaldson. São Paulo: Helsink, 2013, 240pp.

Beatriz Scigliano Carneiro

Pesquisadora no Nu-Sol/PUC-SP e no Projeto Temático FAPESP Ecopolítica. Publicou o livro *Relâmpagos com claror*: Lygia Clark, Hélio Oiticica, vida como arte. São Paulo: Imaginário/FAPESP, 2004.

Em julho de 2010, uma ópera multimídia intitulada *Amazonia-Teatro-Musica em três partes* apresentou-se por alguns dias em São Paulo, após ter estreado na 12ª Bienal de Teatro-Música de Munique. Resultou de uma estreita cooperação entre instituições e pessoas de povos diversos: europeus, brasileiros e indígenas da nação Yanomami, da qual Laymert dos Santos participou desde o início.

Este livro é o registro dos caminhos da realização da ópera, tomando essa mesma realização como um material que expressa, conforme definiu o autor, “um conjunto de forças e potências históricas e transistóricas que atravessam nossa experiência do contemporâneo.” (p. 13) A ópera conta com outros registros: artigos, catálogo,

um site próprio¹, além disso, diversos depoimentos sobre as etapas de sua realização e partes da encenação podem ser encontrados no *youtube*.² A decisão por publicar um relato específico em uma edição bilíngue inglês/português pautou-se por uma questão urgente e vital que a ópera mostrou, que poderia interessar também a quem não teve a oportunidade de assistir à obra.

¹ Amazonia: <http://www.goethe.de/ins/pt/lis/prj/ama/deindex.htm>

² Entre outros: *Opera Multimedia* (DW) <http://youtu.be/hM3dOn1ae30>

A queda do Céu (Tato Tabora) <http://youtu.be/zZlr2roL-s0>

Amazonia Tilt (parte 1) <http://youtu.be/Fo4QoUatoVM>

Tilt/Aquedadoceu <http://youtu.be/KHTwEOmZolk>
Peter Weibel *Amazonas Konferenz* <http://youtu.be/eATQxrPC5Hg>

A série: *amazonas-musiktheater.org* com vários depoimentos:

<http://youtu.be/woeycMizDpA?list=PLHxIdMY1FErWL3D-w28lhp3RTYR6a2gYO>

Sites acessados em 31 de julho de 2014.

A questão em foco no livro não consiste especificamente na crise ambiental desencadeada pela destruição da floresta. Este é fato incontestado: as cenas e as palavras finais da terceira parte da ópera são explícitas quanto à crise: “A catástrofe não chega – A catástrofe já chegou.” (p. 93). Também não é um texto sobre os percalços e dificuldades da construção dessa obra, estes apenas pontuam a *questão*.

O objeto-livro

Antes de comentar o conteúdo textual, cabe um comentário sobre o objeto-livro. As versões em português e inglês aparecem espelhadas em lados inversos com uma capa igual para cada versão e um tamanho convencional. A capa mostra uma imagem densa da floresta do verde ao preto, com o título e nome do autor e da editora em letras brancas. Sobreposto à imagem da floresta, na capa e na orelha do livro, há o desenho de circuitos eletrônicos em filetes de verniz transparente brilhante. Ao se abrir a capa e orelha, vemos os circuitos eletrônicos da capa desenhados em vermelho sobre fundo negro com o grafismo peculiar dos Yanomami. Presa a uma das dobraduras da capa com a orelha

encontra-se uma minúscula conta de cerâmica presa por um filete de arame, útil para marcar a versão escolhida para leitura. O projeto gráfico da capa do livro transpõe sensorialmente a questão central do texto.

No miolo, há fotos da floresta e da aldeia Yanomami Watoriki (ou Domini) tiradas por Roland Quitt, dois desenhos de Orlando Manihi-Theri,³ e o texto distribuído em dois capítulos e um poema: o primeiro capítulo considera os pressupostos conceituais e etapas da realização da ópera, o segundo descreve e discute as três partes de *Amazônia*, em fundo preto com letras brancas, vem o poema *A Morte do Xamã*, de Roland Quitt, que compõe a segunda parte da ópera. e que, junto com os *stills* das três partes da ópera, algumas em cores, também em fundo preto, compartilhados pelas duas versões, entram nesse livro como referências concretas à obra. As imagens das cenas da floresta e da aldeia Yanomami são ligeiramente distintas em cada versão do capítulo 1, pois apresentam enquadramentos deslocados de uma mesma cena. As exceções são a imagens dos xamãs,

³ Desenhos coletados por Claudia Andujar em 1976; um dos primeiros artistas Yanomami conhecido, Orlando morreu de sarampo aos 17 anos.

repetidas em cada versão, entre os capítulos 1 e o 2.

Amazônia teatro música

A ópera conta com três partes, de uma hora de duração cada uma e que podem ser apresentadas separadamente: *TILT*; a *Queda do Céu* e *Conferência Amazônica –na expectativa de aptidão de um método racional para a solução do problema climático*, descritas e comentadas no capítulo 2.

TILT se compõe com trechos de *The Discovery of the large, rich and beautiful empire of Guiana* de Sir Walter Raleigh de 1596, que conta a exploração da bacia do rio Orenoco. O libreto é de Roland Quitt, direção e concepção de vídeo de Michael Scheidl. O medo da natureza, a luta e, com destaque, o ouro formam os elementos da destruição, tema dessa primeira parte, apresentada em três telões. Estes mostram os rostos monumentais três atores cantores que se encontram atrás das telas, dos quais, ao final, vão sendo vislumbradas as silhuetas.

O compositor, Klaus Schedl, inventou uma sonoridade que abrange a audição e sensação no corpo do espectador. Utiliza sons existentes, na maioria, advindos dos

ruídos urbanos, como um material acústico reconfigurado e trabalhado digitalmente. Sujeito e objeto da invenção da matéria expressiva se fundem Aqui, o compositor é antes de tudo um ouvinte do material sonoro dado, e apropriação se dá “com a precisão exigida pelo próprio material acústico conformado em blocos.” (p. 71). Sente-se a potência da destruição sinestésicamente, pelo som, pelas palavras da carta de Raleigh, pelas imagens nos telões.

“Ora em se tratando de Amazônia, e vendo a questão com recuo à distância, quando se dá o tilt? No começo do fim, ou no fim do começo? No turning point da devastação, ou no estabelecimento de uma lógica que só pode culminar na destruição? Voltando ao passado, aos tempos do “descobrimento” da América, mas segundo a ótica da retroperspectiva, *TILT* exuma a narrativa de Sir Walter Raleigh como o documento inaugural e paradigmático que, a um só tempo, abre o jogo e anuncia o fim do jogo, no momento mesmo de sua enunciação. (...) Raleigh encarna o homem branco e se torna, literalmente, o porta-voz de uma enunciação que atravessa cinco séculos de ocupação e conquista.” (p. 67)

A *Queda do Céu* mostra a visão de dentro e de perto, apresenta a perspectiva dos Yanomami sobre a formação do mundo e a chegada dos brancos na figura do pesquisador, do missionário e do “político do desenvolvimento” que se incorporam na *Xawara*, espírito destrutivo da cosmologia dos indígenas. O libreto *A morte do Xamã* foi escrito por Roland Quitt e está publicado também no livro. Foi resultado de uma temporada do autor na aldeia Watoriki, conversas com Davi Kopenawa e leitura de publicações diversas. A cenografia e figurinos couberam a Nora Scheibl com imagens em vídeo elaboradas pelos artistas Leandro e Gisela Motta; a música, ao compositor brasileiro Tato Taborda.

Esta parte compõe-se de duas cenas encadeadas: na primeira o xamã conversa com os espíritos auxiliares, e a outra é o embate entre o xamã e a *Xawara* com a vitória deste e a consequente queda do céu com a morte do xamã. Laymert Garcia dos Santos comenta que a dramaturgia e a ambientação desta segunda parte trabalharam três planos simultâneos de significação: a floresta tropical; a materialização dos sonhos e as profecias do xamã “em

cujo canto reverbera a própria voz, a voz da floresta e as dos xapiris pé” (p. 81); e por fim, um campo de forças que traz a própria estrutura cerebral do xamã em seu embate com a *Xawara*. Esses três planos foram traduzidos em imagens e sons que se entrelaçam como um labirinto no qual o espectador precisa imergir e percorrer.

O som elaborado por Tato Taborda deriva da descoberta dos sons da floresta em sua visita à aldeia Watoriki. Na floresta, a audição é fonte cognitiva para circular nela. Outra constatação de Taborda é o de que na floresta, “cada espécie e indivíduo pode emitir seu sinal sonoro de forma desobstruída, ocupando posições no tempo, frequência e espaço que não superpõem aos demais, assegurando que cada um possa passar sua mensagem.” (p. 78). Nesse sentido, o compositor evitou reproduzir ou ilustrar ou representar os sons da mata e dos cantos dos xamãs e sim inventá-los, para transpor suas sonoridades e a sensação de estar na mata para os espectadores da ópera. Vinte e quatro alto-falantes se distribuíram no espaço das cenas formando uma arquitetura sonora que se compõe com imagens de vídeo e com a presença das reconhecíveis

figurações humanas da Xawara: o missionário, o pesquisador e o político. Estes trazem caixas cheias de sermões, hinos, discursos sobre economia, palestras científicas que vão engrossando o lado oposto do Xamã até o grito de vitória da Xawara. “A dramaturgia é conduzida pelo som.” — assinala Taborda—“Assim, cada espectador é uma mesa de mixagem individual, na medida em que seu deslocamento altera de forma única a equação de proximidade e distância dos eventos sonoros que acontecem pelo vastíssimo espaço onde a ação transcorre.” (p. 81).

Exausto, o xamã morre e os espectadores se encontram subitamente em um espaço nu sob a luz comum do teatro, o céu despencara e o mundo desaparecera.

“(…) estamos acostumados a pensar, e até a nos conformar, com o desaparecimento do mundo dos povos indígenas e da floresta tropical, do mundo ‘deles’ — mas não, evidentemente, com o desaparecimento do nosso! Ora, assim como na perspectiva mítica nós fazemos parte do mundo deles, eles também fazem parte, integralmente, do nosso. Portanto, temos um destino comum, e é para isso que os xamãs estão alertando.

(...) como se a preservação da espécie estivesse exigindo uma compreensão inovadora e amplíssima do humano, a partir do deslocamento do excludente ‘ou...ou’ para um inclusivo ‘e...e’.” (p. 83).

A terceira parte, *Conferência Amazônia — na expectativa da aptidão (Tauglichkeit) de um método racional para a solução do problema climático*, dirige-se um futuro. Contou com a concepção, texto e encenação de Peter Weibel, diretor do Centro de Arte e Mídia de Karlsruhe- ZKM, música de Ludger Brümmer, imagem de Bernd Lintermann, direção de projeto de Christiane Riedel, dramaturgia e coordenação de Julia Gerlach.

Antes de comentar essa parte, Laymert lembra que Peter Weibel apostava, desde o início, em uma ópera que avançasse, no interior do próprio gênero, aproveitando os recursos de mídias audiovisuais que conectam imagem, texto falado e música em uma “*perspectiva tecnocientífica*.” Ele foi o que mais teria problematizado o conceito estético da obra e mais trabalhado para que manter uma união entre as três partes. “Tratava-se (...) de enfrentar um desafio – o de interrogar em que medida o dispositivo operístico

podia transformar-se num dispositivo audiovisual digital condizente com a lógica operatória da era cibernética.” (p. 87). Amazônia seria a experimentação do potencial da tecnologias digitais e de informação.

Para Weibel, segundo observado por Laymert: “a relação som-imagem não é nem de justaposição nem de ilustração nem de complementariedade, (...) porque o som é inseparável da imagem, o som é imagem e a imagem é som. Daí a importância da sinestesia na elaboração de uma tecnoestética.” (p. 88).

A terceira parte conta com três momentos: *Paraíso*, *Conferência* e *Entropia*. Em uma superfície em forma de escada evocando um tabuleiro de xadrez, *Paraíso* mostra os ciclos vitais da floresta na perspectiva dos processos químicos da vida, dos ecossistemas e da biodiversidade, mediante modelos matemáticos. “A vida que se joga nesse tabuleiro é a vida molecular, tal como percebida e estudada pela tecnociência e tal como só a artemídia pode expressar.” (p. 90).

A *Conferência Amazônia* ocorre em torno de uma mesa multissensorial com um debate entre uma cientista, um economista, um político e um xamã. Há um coro que comenta

os caminhos da discussão e indica a urgência das soluções frente ao tempo que parece se esgotar. Os valores políticos e econômicos servem à devastação da floresta, por sua vez, o xamã encontra um aliado no cientista. A conferência termina quando se reconhece que “*os acordos chegaram tarde demais.*”

Em *Entropia* ocorre o colapso anunciado pela cientista e pelo xamã. A ordem construída em *Paraíso* se desagrega visualmente, a lógica da vida se quebra. No plano musical, há um dispositivo técnico sonoro para colocar o corpo do espectador dentro do som do colapso intensificando a experiência sinestésica. As frases finais podem ser lidas no telão:

Esperar é inútil. É loucura continuar a esperar.

A catástrofe não chega — A catástrofe já chegou.

Dois séculos de capitalismo destruíram a riqueza de milhões de anos:

Nossos bens comuns: água, rios, ar, nuvens, chuva, florestas.

O niilismo do mercado é o verdadeiro terrorismo. (p. 93).

Os atores-cantores avançam perfilados para a plateia com escudos que espelham os rostos de alguns espectadores pré-gravados na

entrada da ópera. Os rostos gravados nos escudos movem-se repetindo as palavras finais da ópera. Para Weibel, a palavra final foi dada ao público. *O nihilismo do mercado é o verdadeiro terrorismo.*

Encontros e desencontros na criação/invenção de Amazônia

No primeiro capítulo do livro são apresentados cronologicamente os momentos importantes da discussão que resultou na criação e invenção de *Amazônia*.⁴ A ideia de uma opera multimídia com o tema surgiu na segunda metade de 2005, quando o artista José Wagner Garcia⁵ contactou o diretor do Instituto Goethe de São Paulo, Joachim Bernauer, para montarem um projeto com foco na Amazônia. O interesse se ampliou, outras pessoas e instituições alemãs e brasileiras se juntaram ao projeto, inclusive o autor do livro e o antropólogo Eduardo Viveiros de

Castro. A presença do antropólogo trouxe ao projeto a cosmologia dos indígenas amazônicos, colocada nos seguintes termos: há muitas naturezas e uma só cultura, o contrário da concepção ocidental de que há diversas culturas e uma só natureza. A proposta básica ficou pronta apenas em novembro de 2006. Segundo o autor, *Amazônia* “inaugura um tipo de cooperação internacional e de experimentação transcultural cujo caráter inédito e relevância levantam questões estético-políticas de primeira ordem.” (p. 13)

A partir de 2005, entre os preparativos para a Copa do Mundo de Futebol na Alemanha (2006) houve programas de incentivo financeiro e institucional para um maior intercâmbio cultural entre Brasil e Alemanha mediante editais e projetos.⁶ Os editais em geral são apressados, os artistas e curadores correm para preencher fichas, contratam escritórios especializados para auxiliarem na montagem dos projetos, muitas vezes elaborando obras adequadas às regras dos financiamentos. A ópera propriamente dita não fez diretamente parte desse programa, pois levou mais de quatro

⁴ O termo ‘invenção’ não é trabalhado pelo autor, mas considerando que uma acepção de invenção na arte se refere à experimentação, ao trabalho minucioso, o termo invenção adequou-se aos procedimentos para a construção da ópera. Como referência à noção de invenção aqui citada, ver. B. CARNEIRO, Uma inconsútil invenção: a arte ciência em José Oiticica Filho, *Revista Ponto e Virgula* 6, 2009, pp 107-146.

⁵ Wagner Garcia na ocasião coordenava o projeto Cognitus, para o Centro de Pesquisa da Petrobras (Cenpes). BERNAUER, J. op.cit, p.282.

⁶ *brasil-deutschland 2006* <http://www.copadacultura.gov.br/>

anos para ser montada e apresentada.

Entretanto, em dezembro de 2006, o mais importante seminário com especialistas e instituições sobre o tema organizado para subsidiar a ópera, intitulada “Ensaio Amazônicos – Seminário científico-cultural de preparação para a produção de uma ópera multimídia sobre a região amazônica”, contou com o apoio da Copa da Cultura do MINC-Brasil, além do Instituto Goethe, da Petrobras, da Bienal de Munique e do ZKM -Centro de Arte e Mídia de Karlsruhe. Neste seminário discutiram-se diversos temas referentes à região e a floresta foi consenso como o coração da questão amazônica. O autor destaca o impacto da intervenção de Philip Fearnside, do INPA, na concepção da ópera. Com a “linguagem fria e rigorosa dos números, dos mapas, dos diagramas, das simulações”, ficou explicitada a dimensão planetária do complexo vegetação-água da região. A floresta funciona como “máquina de fazer chuva” e “máquina de absorver o CO²”, com óbvio efeito benéfico no clima e na vida da terra. O desmatamento em curso trará consequências catastróficas para o planeta inteiro.

Outro momento-chave inicial de

aglutinação de artistas, pesquisadores e instituições para a realização da ópera ocorrera antes desse evento em São Paulo, em uma reunião no ZKM Centro de Arte e Mídia em Karlsruhe, Alemanha, em novembro de 2006. Nessa reunião, a ameaça da perda da floresta aparecera como tema recorrente para um provável herói operístico amazônico. Os dados do pesquisador do INPA corroboraram a iminência de uma perda catastrófica. No encontro da Alemanha e no seminário em São Paulo estabeleceram-se compromissos com as premissas do trabalho. Em 2007, em outro encontro na Alemanha com a diretoria da Bienal de Música-Teatro de Munique começou a definir a parte propriamente musical.

Decidiu-se que *Amazônia* seria uma obra *com* a floresta e seus habitantes e não *sobre* a floresta. Uma frase retórica ou uma intenção verdadeira? Ou uma vontade abstrata que não ultrapassa a retórica devido ao mal-entendimento da diferença entre *com* uma coisa e *sobre* uma coisa? Como enfrentar o perigo de uma boa intenção que reproduz discursos sobre a floresta incluindo a participação de seus habitantes para elaborá-los? Laymert Garcia dos Santos cita que a tentativa em

incluir a Amazônia no circuito da arte internacional contemporânea com o segmento Acre na 27ª Bienal de São Paulo em meados de 2006, foi “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 ‘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.” (p. 24)

A intenção de se fazer um obra com os indígenas amazônicos encontrou-se porém, diante de uma divergência intransponível entre as duas cosmologias citadas anteriormente, para a qual não existe síntese ou acordo sem que uma visão se reduza à outra perdendo os seus próprios termos.

No final de 2007, Eduardo Viveiros de Castro retirou-se do projeto. O autor faz menção a “um desentendimento com um membro do grupo”. O motivo foi relatado por Joachim Bernauer em um texto sobre a ópera, publicado em 2010. “Para Eduardo Viveiros de Castro está claro que as diferenças fundamentais entre a cultura-natureza ameríndia e a civilização ocidental

não permitem um verdadeiro diálogo. Conseqüentemente ele desistiu da colaboração no âmbito da ópera que aposta justamente no diálogo”⁷

A saída do antropólogo com tal motivo acarretou um impasse entre elaborar um novo projeto ou o cancelamento do trabalho. Prevaleceu, segundo o autor, “o desejo de arriscar um diálogo transcultural, mesmo sob ameaça dele fracassar” (p. 39). Laymert Garcia dos Santos recusou-se a admitir a impossibilidade desse encontro pois isso seria admitir a intransigência e a inevitável extermínio. A conversa entre duas cosmologias dentro da arte tornou-se o “próprio motor do experimento”. Foi um momento de uma virada no projeto, cuja nova versão recebeu o apelido de Opera 2.0.

Os ameríndios estavam dispostos a conversar e realizar o projeto independente do que se poderia definir como ‘compreensão mútua’? Qual seria, porém, o “solo comum” em que ocorreria o encontro para a invenção de uma obra coletiva?

⁷ Joachim BERNAUER. O Amazonas como ópera: onde artemídia e teatro musical contemporâneo se encontram como os rios Negro e Solimões. In BOLLE, W.; CASTRO, E.; VEJMEKKA, M. *Amazônia: região universal e teatro do mundo*, São Paulo: Globo, 2010, p.286.

Coube ao autor do livro convidar o xamã Yanomami Davi Kopenawa e a comunidade Watoriki como parceiros. O xamã finalizara os originais de um livro “*La Chute du ciel*” com o antropólogo Bruce Albert, publicado dois anos mais tarde, em 2010, na França. Laymert Garcia dos Santos fora presidente da Comissão Pró-Yanomami, conhecia Davi, Bruce Albert, e outros, como Claudia Andujar e Carlo Zacquini, que conviviam com os Yanomami e também lutaram pela demarcação das terras. Além disso, Davi conhecia bem a força da arte como aliada dos indígenas: das imagens de Claudia Andujar que correm o mundo até uma específica exposição dos Yanomami *L'esprit de la forêt*, em Paris em 2003 (p. 42).

As discussões anteriores e o trabalho e parcerias já iniciadas não se perderam, foram reconfiguradas pela entrada de um grupo indígena específico no projeto. Bruce Albert tornou-se consultor e tradutor da língua Yanomami. Acompanhava os indígenas há uns vinte anos e sabia que os mal-entendidos eram uma constante no relacionamento entre elementos das duas culturas. Para ele era importante “transformar os mal entendidos em mal entendidos

produtivos”.⁸ Mas como produzir algo sobre um mal-entendido de fundo que não recupere uma hierarquia de entendimento?

“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. (...) 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 própria floresta tem a dizer” (p. 45).

A língua mostra as nuances de sentido. Em Yanomani a palavra para *floresta* é *urihi*, que designa floresta e o solo, algo como terra-floresta. Natureza seria *urihi* e a sua imagem, *urihinari*, vista pelos xamãs.

“Essa terra floresta comporta, portanto, uma dimensão atual

⁸ Expressão cunhada por Otavio Velho para situações em que pelo significante, o mal entendido se torna produtivo ao não impedir a continuidade da conversação. VELHO, O.. Globalização: Antropologia e Religião. *Mana* 3(1), 1997, p. 144.

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 mesma ‘economia de metamorfoses’(...). Nesse sentido a terra-floresta não pode ser confundida com uma paisagem, um ‘meio’ ou uma área objetivada como mera fonte de recursos (...)” (p. 47).

A música e principalmente os cantos procedem da floresta mítica, especificamente das árvores. Os xamãs são treinados a vivenciar e transitar nesse espaço virtual ‘mítico’, sempre com o auxílio dos espíritos ancestrais *xapiri-pë*, para obterem cantos, informações, cura. Nas palavras de Bruce Albert: “os sons cantos do ‘xapiri-pë’ vem primeiro: as imagens mentais induzidas pela ‘yakohana’ tomam forma a partir de alucinações sonoras: o que significa um devir imagem do som” (p. 57).

Três grandes encontros entre o grupo de brasileiros e alemães e os Yanomani ocorreram em 2008 e 2009, “*selaram a parceria*” e encaminharam a finalização do trabalho. Laymert Garcia dos Santos descreve em poucas páginas esses

encontros, mantendo apenas episódios cruciais para a invenção da ópera. O primeiro foi um convite à equipe para assistir a Festa da Pupunha na aldeia Watoriki realizada com indígenas de outras aldeias. A equipe chegou para os quatro dias do evento, mas a festa não aconteceria naqueles dias, pois os convidados indígenas de fora estavam em outra festa. Então, os Yanomami de Watoriki apresentaram “uma espécie de ‘compacto’ de festa antes da festa”, com trechos do que seria a festa que, afinal estava acontecendo.

Outro encontro foi na Alemanha, em maio de 2008, na temporada da 11ª Bienal de Munique, com a apresentação do projeto para o público com o nome de *Amazonas-Oper*. Uma parte da ópera coube aos xamãs Yanomami: Davi Kopenawa, Levi Hewakalaxima e Ari Pakidari, que não revelaram o que fariam. A apresentação dos xamãs em cena não foi uma representação, estavam de fato em transe xamânico, tinham trazido o pó *yakohana* e realizavam, sem hora para acabar, um ritual de cura. Inclusive fizeram contato com espíritos da região de Munique⁹. Um impasse surgiu então. Em uma

⁹ Esta informação consta em BERNAUER, op.cit. p. 298.

conversa com todos os participantes da obra, discutiu se os xamãs poderiam apresentar essa atividade em um palco. Decidiu-se que o xamanismo e a cosmovisão Yanomami precisariam ser agenciados de outra maneira, o que resultou na segunda parte, “*A queda do céu*”.

O autor poderia ter se detido um pouco mais nesse impasse e na discussão subsequente. Talvez o impasse não fora efeito da incompatibilidade de cosmologias, mas resultado de alguma opção estética. Em que pesou também um cuidado para que a expressão indígena não pudesse se confundir com exotismo ou *folk-lore*. Impasses similares ocorrem na arte ocidental quando por exemplo, as obras transpõem fronteiras.

Contudo, o encontro na Alemanha não parou em Munique, os xamãs e a equipe brasileira foram ao Centro de Arte e Mídia ZKM em Karlsruhe em uma visita guiada especialmente para os Yanomami para que estes entrassem em contato efetivo com os dispositivos tecnológicos artísticos dos ‘brancos’. A partir desse segundo encontro, a construção da obra se acelerou.

O terceiro encontro ocorreu na aldeia Watoriki, em agosto de 2009,

a convite de Davi Kopenawa e outros xamãs. Consistiu em um workshop com duração de cinco dias, para que se aprofundasse a perspectiva a ser apresentada em *A queda do céu*. Foi aqui que um episódio trouxe um *insight* importantíssimo, cujos efeitos incluem a *questão* e a necessidade de publicar este livro.

O episódio: em plena sessão xamânica, Levi Hewakalaxima pôs a mão no peito e pediu ao antropólogo Bruce Albert que traduzisse para o grupo de Laymert Garcia dos Santos o seguinte: “Diga a eles que estou baixando em meu peito a imagem do canto-palavras do pássaro oropendola.” Dito isso, retomou o ritual.

O efeito imediato: o assombro! O xamã mostrou que a visita ao ZKM foi bem digerida: ele conseguiu traduzir e verbalizar seu procedimento xamânico de acesso ao mundo virtual para os termos da tecnologia dos brancos: o download de um arquivo audiovisual, realizado em seu corpo que “funcionava ao mesmo tempo como hardware e como software.”

O insight: estaria aqui um ponto de conexão entre duas perspectivas? (p. 57). Quem procurou fazer a ponte com o ‘mundo dos brancos’ foi o xamã Levi. (sua foto em atividade xamânica está na folha seguinte...)

Um ponto-ponte que ligaria o mundo Yanomami e a perspectiva tecnocientífica e tecnoestética do ZKM. Um ponto de dentro. De dentro de onde? Haveria um substrato comum aos dois mundos? Um substrato “prévio” ou construído através do encontro?

Depois do insight: para o diálogo, xamanismo e tecnociência digital seriam tecnologias diversas para atualizar as potências do virtual. “Talvez não caiba mesmo falar em virtualidades, mas sim em científicidades operatórias distintas para lidar com o virtual, porque regidas por lógicas diferentes que resultam em percepções de mundo diferentes” (p.58).

Depois da estreia da ópera, em Munique: Laymert Garcia dos Santos encontra por acaso em uma loja de música um CD de 1995, *Ancient Lights and the Blackcore*, com sons de xamanismo Yanomami, mixados com música eletrônica e uma fala de Timothy Leary, (o famoso divulgador das experiências psicodélicas nos anos 1960-70). Acompanhava um folheto com texto de David Toop, autor das gravações dos cantos Yanomami, intitulado: “*Electric dreams, shamanism, music & intoxication — Technicians of the*

subworld;” que aproxima xamanismo com tecnologias eletrônicas por perceber que ambos, com ou sem substâncias, alteram e ampliam estados de consciência permitindo apreender outras realidades. “No entender de Toop, o que nos impede de reconhecer a importância desse modo de existência com o qual os xamãs lidam o tempo todo é o medo que nossa sociedade tem desse processo de produção de imagens e sons que o autor denomina ‘imagética transformacional’” (p. 98). Esse “medo”, talvez aponte que os ‘brancos’ tenham as próprias virtualidades como sombra demoníaca e que o extermínio dos indígenas e de seu modo de vida atenda também a um apaziguamento destas potências que descontrolam e desordenam, além obviamente, da questão da apropriação dos recursos naturais pelo capital. Davi Kopenawa encontra-se atualmente ameaçado de morte por políticos e empresários ligados à mineração e agronegócio.¹⁰

Vale ler e vale ter o livro-

¹⁰ <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/leaoserva/2014/07/1492359-a-caminho-da-flip-davi-kopenawa-denuncia-ameacas-de-morte.shtml>
<http://oglobo.globo.com/cultura/flip-2014/no-fim-da-flip-davi-kopenawa-denuncia-ameacas-de-morte-nao-queroser-novo-chico-mendes-13478453>

objeto. Quem não assistiu à ópera acompanha bem o relato, pois o autor compartilha a experiência de modo preciso e fluente e exige apenas um leitor interessado, sem qualificações especializadas. Fica claro que a ópera *Amazônia* levou adiante no plano estético o encontro xamanismo e tecnociência, além do ‘bem entendido’ — a luta pela manutenção da floresta— e do ‘mal entendido’ — os desencontros entre duas cosmologias. A problemática da apreensão de dimensões virtuais da realidade tornou-se uma questão importante para enfrentar a anunciada catástrofe ‘ambiental’. A dificuldade do livro não está na compreensão do texto e de conceitos, mas na transformação da maneira de perceber e pensar que ele provoca e coloca como urgente. E vital.

Bibliografia

- BERNAUER, J.. O Amazonas como ópera: onde artemídia e teatro musical contemporâneo se encontram como os rios Negro e Solimões. In BOLLE, W.; CASTRO, E.; VEJMEKKA, M.. *Amazônia: região universal e teatro do mundo*. São Paulo: Globo, 2010
- CARNEIRO, B. S.. Uma inconsutil invenção: a arteciência em José Oiticica Filho, *Revista Ponto e Virgula* 6, pp 107-146; 2009. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/viewFile/14026/10340>
- KOPENAWA, Davi, ALBERT, B.. *La Chute du Ciel*. Plon, 2010.
- VELHO, O.. Globalização: Antropologia e Religião. *Mana* 3(1), pp.133-154;1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v3n1/2458.pdf>