Prof. Leyment

Humboldt 97

REVOLTAS 1968... E QUARENTA ANOS DEPOIS

GOETHE-INSTITUT

Redação:
Isabel Rith-Magni
Ulrike Prinz

Endereço:
Frankenstr.13
D-53175 Bonn

Comitê Assessor:
Wolfgang Bader
Vittoria Borsò
Ottmar Ette
Barbara Göbel
Anne Huffschmid
Folco Näther
Berthold Zilly

Conselho Editorial:
Néstor García Canclini
Juan Goytisolo
Werner Herzog
Axel Honneth
Robert Menasse
Sebastião Salgado
Beatriz Sarlo
Antonio Skármeta

Editor:
Secretário-geral del
Goethe-Institut
Postfach 190419
80604 München

Internet:
E-Mail: humboldt.redaktion
@goethe.de

www.goethe.de/humboldt

Revisão de textos:
Laís Helena Kalka

Diagramação:
© Heinz Bähr

Litografia:
in puncto
druck + medien GmbH
Baunscheidtstr.11
D-53113 Bonn

Impressão:
SDV – Saarländische
Druckerei und Verlag GmbH
Werner-von-Siemens-Str. 31
D-66793 Saarwellingen

© Goethe-Institut
Printed in the Federal
Republic of Germany

A *Humboldt* é publicada três vezes ao ano.

Capa:
© Diagramação:
Heinz Bähr

Frontispício:
Sabine Dehnel
"Paar I" (Casal I), 2002
C-print, diasec, alumínio
Dibond, 90x200 cm

Verso:
Da série "Grüner Salon
I–IX" (Salão verde I–IX),
2004
© Sabine Dehnel

Cortesia do Museu Gustav Lübke, Hamm. Agradecemos à Editora Kerber, Bielefeld, o apoio e a amável autorização para a reprodução. Leia mais à pág. 83.

3

10

11

17

23

27

31

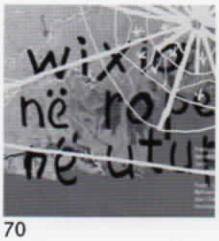
39

43

49

51

59


70

75

79

Ano 50/2008/Número 97 ISDN 0018-7615 Humboldt 97

Revoltas

1968... e quarenta anos depois

A liberdade e nada mais

4 *Kathrin Fahlenbrach, Martin Klimke, Joachim Scharloth*
"Façam um 'happening' e escorracem os companheiros". O que hoje parece uma língua franca transnacional de protesto não passava, na verdade, de um misto altamente variado de diferentes dialetos.

12 *Norbert Frei*
A geração orgulhosa dos seus pecados. A revolta estudantil na Alemanha foi uma disputa de fundo político com o passado.

15 *Detlef Pollack*
Não houve um Maio de 1968 na República Democrática Alemã. De como a inexistência de um movimento revolucionário na RDA pode ser interpretada erroneamente.

18 *Hugo Vezzetti*
Argentina, 1968. A improcedência de harmonizar o Maio francês com a Primavera de Praga e as rebeldias latino-americanas.

22 *Maria Paula Nascimento Araújo*
Construindo a autodeterminação. Sobre a revolta brasileira, a luta armada contra a ditadura e seus frutos tardios.

26 *Anne Huffschmid*
Comemorar uma revolta? Um apanhado museográfico e multimidiático do protesto estudantil de 68 no México.

29 *Gabriele Gillen*
O milagre do amor ou uma pequena história da revolução sexual. Há 40 anos, integrantes da Comuna 1 se rebelaram, nus, contra a moral sexual careta de seus pais, em que viam uma perpetuação do nazismo. Eles estavam certos?

32 *Daniel Cohn-Bendit e Bernhard Bueb*
Da arte de educar. O ex-ativista do movimento antiautoritário conversa com o autor do livro "O Elogio da Disciplina" sobre educação e liberdade.

O amor e nada mais

36 *Susanne Lang*
Egopolêmica pró-família. Uma resenha crítica das últimas publicações alemãs sobre o tema.

40 *Elke Dauk*
Histórias de família. Velhas estruturas, novas liberdades e uma mensagem de redenção.

44 *Bettina Bremme*
"E Sua Mãe Também". Um perfil do diretor mexicano Alfonso Cuarón.

46 *Karin Ceballos Betancur*
Barba, charuto e masculinidade expressiva. Não é possível tratar de Che Guevara no século XXI sem tropeçar no machismo de cunho latino-americano.

48 *Barbara Potthast*
Democracia no país e democracia em casa. Embora a discriminação formal da mulher tenha sido quase que eliminada na América Latina, as estruturas patriarcais continuam sendo um empecilho para uma verdadeira igualdade.

54 *Veronika Bennholdt-Thomsen*
Muxe: o terceiro sexo. Justo no México, "país do machismo", há uma localidade que se distingue nitidamente de suas cercanias: é Juchitán, a cidade com mais do que dois sexos.

60 *José Ignacio Pichardo Galán*
Criando e recriando a família. Novas possibilidades, a partir do ponto de vista da antropologia social, em torno de uma velha instituição.

62 *Andreas Bernard*
Que nome dar a isso? Na era dos bancos de sêmen, das mães de aluguel e das listas de doadores anônimos é preciso reconsiderar o conceito tradicional de "família".

64 *Thomas Assheuer*
Não fui eu! Os cientistas que estudam o cérebro humano afirmam que nem a culpa pessoal nem a liberdade existem.

66 *Rike Bolte*
TransVersalia. Horizontes com versos. Diálogo germano-latino-americano

Miscelânea

68 *Mark Münzel*
Claude Lévi-Strauss, autor do gênero "fantasy". Homenagem ao autor de "Tristes Trópicos" por ocasião do centenário do seu nascimento.

71 *Laymert Garcia dos Santos*
Cantos da selva. Notas para uma ópera sobre a Amazônia.

74 *Werner Spies*
Um oceano de vidro. O vitral de Gerhard Richter na Catedral de Colônia.

76 *Calixto Bieito*
O sentido da arte é sempre a verdade humana. Uma entrevista com o diretor catalão.

78 *Bettina Bremme*
O Urso anda solto. A Berlinale premiou filmes do Brasil e do México. Uma sinopse da situação do cinema latino-americano na Alemanha.

Noticiário

81 O cineasta brasileiro Marcelo Gomes em Berlim

Filmes alemães no 29º Festival de Cinema Latino-Americano de Havana

O artista mexicano Yoshua Okón expõe em Munique

"Para Buenos Aires!", uma mostra sobre a emigração em Bremerhaven

A revista Humboldt faz 50 anos! Concurso de jubileu "... para além das fronteiras culturais"

Cartaz para a ópera multimídia "Amazônia" em projeto

© Goethe-Institut

poder completar a sua rebelião contra a ordem vigente – e, através dessa rebelião, ser novamente a peça-chave dentro do plano do monarca. No fim, Augusto ludibria Cina, cuidando de que este seja dominado antes de poder executar o homicídio. Depois, Augusto perdoaria seu amigo de outrora: "para este, será apenas um fracasso a mais" (TT 361).

A visão

Sonhos e visões têm, em *Tristes Trópicos*, um papel que pode ficar facilmente despercebido durante a leitura. A visão da águia por Augusto à procura do poder, perto do fim do livro, retoma como um eco um trecho do começo do livro. Lá Lévi-Strauss compara a sua procura do que lhe é estranho, do que deveria acarretar-lhe a fama, com a procura por uma visão dos índios norte-americanos (dentro da qual a águia é uma importante mediadora, coisa que ele não menciona, mas é sabida por tudo quanto é antropólogo): "Como o índio do mito, fui tão longe quanto a terra o permite, e quando cheguei ao fim do mundo interroguei as criaturas e as coisas para reencontrar a mesma decepção [...] Para ele não poderia subsistir a menor dúvida: nenhum poder, de ninguém, lhe estava destinado..." (TT 38).

Uma década mais tarde, em 1964, Lévi-Strauss inicia suas *Mitológicas* com uma narrativa indígena provinda do Brasil, na qual alguém saqueia um ninho. Com isto, penetra num mundo fantástico de pássaros e outros animais, antes de conseguir retornar ao seu lar. No contexto cultural e mitológico do qual essa narrativa provém dá para reconhecer a relação com as viagens dos xamãs, durante as quais esses homens se defrontam com seres fantásticos e nem sempre encontram o caminho de volta. Alguns anos mais tarde ainda, em 1971, no final do quarto volume, desta vez junto a índios norte-americanos, Lévi-Strauss retorna ao motivo do homem que saqueia um ninho. Entrementes, contudo, nós entendemos paulatinamente, de mito em mito, que no fim das contas trata-se sempre do mesmo: de como um homem se perde nas lonjuras, corre perigo de nunca poder voltar, e mesmo que consiga voltar, fica sendo um estranho para si mesmo e para os outros. Ele percebeu que o mundo é, na verdade, um reino de sombras. E acaba sendo, no fim das contas, a experiência do indígena norte-americano à procura de uma visão, que percebe que tudo foi em vão, ou a de Augusto, que aprende da águia que a sua procura do poder o levou à banalidade, ou a de Cina, que em meio ao exotismo acabou reencontrando a banalidade.

Os *Tristes Trópicos* terminam com um elogio do caminho budista ao Nirvana, seguido do "piscar de olhos cheio de paciência, de serenidade e de perdão recíproco, que um entendimento involuntário permite por vezes trocar com um gato" (TT, 392). Mas enquanto percorria o caminho que o levaria ao misterioso gato, Lévi-Strauss aprendeu, como num filme do gênero *fantasy*, a vencer o medo diante dos selvagens e fantásticos seres do passado – pagando, evidentemente, o preço de ter reconhecido a sua banalidade. As diferenças entre o mundo dos índios amazônicos e o dos brancos ficaram cada vez mais apagadas; um é o eco do outro. Aqui não há mais lugar para exotismo; os trópicos não são nem mais nem menos tristes do que nós mesmos.

■

Tradução do alemão: George Bernard Sperber

Laymert Garcia dos Santos

Canto da selva. Notas para uma ópera sobre a Amazônia.

Sob a iniciativa e coordenação do Instituto Goethe de São Paulo, está em curso a criação de uma ópera multimídia sobre a Amazônia a ser apresentada na Bienal de Ópera de Munique, em 2010. O projeto, fruto de uma cooperação germano-brasileira, conta ainda, do lado alemão, com a atuação do centro de arte e tecnologia ZKM, de Karlsruhe; do lado brasileiro participam o Centro de Pesquisa da Petrobras, o Sesc-São Paulo, o Ministério da Cultura e a Associação Hutukara Yanomami.

Um grande conhecedor da região, Lúcio Flávio Pinto, nos advertiu que a questão central da Amazônia foi, é e será a floresta. Por isso mesmo, ela deve ser a personagem central dessa ópera. Como todos sabem, tal personagem se encontra, porém, numa situação extrema, engajada num processo que parece empurrá-la para a morte. Ocorre que o desaparecimento da floresta amazônica afeta diretamente as vidas de seus habitantes nos nove países em que ela se encontra, dos habitantes do Cone Sul e, para além dele, do mundo todo.

Estamos, portanto, diante de um jogo fatal cuja evidência ninguém mais contesta. Por que um jogo? Porque no imaginário coletivo todo mundo se comporta como se apostasse que a floresta é inesgotável, e que será encontrada a tempo uma solução para o desmatamento. Mas o jogo é sem vencedores – embora em termos imediatistas haja gente fazendo dinheiro com ele, no longo prazo todos perdem. A floresta é o principal protagonista de um jogo perde-perde que atinge às raias do absurdo. Ora, tal jogo se dá em diferentes planos e a ópera deve tratá-los em suas relações – para que o público "mergulhe" progressivamente na situação-limite e se envolva com todas as camadas de sentido que a floresta tem; para que realize o que está se perdendo e a velocidade da perda.

Apresentação

O espectador precisa sentir-se parte do que está acontecendo. Por isso, nada melhor do que introduzi-lo no papel da Amazônia no clima, no que se sabe da floresta como "máquina de fazer chuva" e como "máquina" de absorção de CO_2. Em suma, abordar 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; e ao mesmo tempo deixar clara a fragilidade dessas máquinas gigantescas.

Do plano ambiental pode-se passar para o plano arqueológico-antropológico, pois o que se vê não foi produzido unicamente pela natureza, mas por um complexo socioambiental, uma vez que a Amazônia foi e vem sendo ocupada há milênios. Aqui importa destacar que a floresta foi *produzida*. Tal plano permite derrubar dois equívocos importantes, mantidos pela visão ocidental da Amazônia: o de que a floresta é um espaço inabitado, vazio, que precisa ser *ocupado* e "civilizado"; o de que a floresta é produto da natureza e não de uma inter-relação entre natureza e cultura. Num certo sentido, é preciso mostrar que a floresta deve ser concebida como um tipo muito especial de jardim.

O plano arqueológico-antropológico nos faz perceber que a floresta é o meio onde evoluem gentes e bichos, isto é, sociodiversidade e a maior biodiversidade do planeta. Na Amazônia a vida fervilha – o Brasil abriga 13% das espécies da fauna e da flora existentes no mundo e só a Amazônia brasileira possui 1.200 espécies conhecidas de aves, mais de 2.000 espécies de peixes, 250 de anfíbios, 311 de mamíferos, 3.000 de abelhas, 1.800 de lagartas e borboletas, um sem-número de insetos. As comparações com outros biomas evidenciariam um contraste violento: em uma única árvore da Amazônia já foram encontradas 95 espécies de formigas – dez a menos do que em toda a Alemanha! Os biólogos calculam o número de espécies conhecidas no Brasil entre 168 mil e 212 mil; mas estimam que haja entre 1,4 milhão e 2,4 milhões de espécies...

O plano do clima, o plano arqueológico-antropológico e o plano da biodiversidade convergem numa espécie de "apresentação" da floresta, de sua excessiva beleza e, sobretudo, de sua heterogeneidade. Assim, a floresta é, a um só tempo, "máquina" de clima, sociedade humana e mundo animal e vegetal. E tudo estaria bem nessa imensa usina de produção de vida, se não tivesse sido gerado e imposto, de fora para dentro, um intensíssimo processo de produção de destruição, que leva o nome de "desenvolvimento".

A Amazônia incompreendida

É o caso, então, de revisitar os três planos para problematizar o que significa o desmatamento.

No plano do clima, a devastação da floresta conduz a uma catástrofe ecológica tremenda. Aqui podem ser problematizados os efeitos dos incêndios, a derrubada criminosa das árvores para a exploração ilegal de madeira, a mineração insustentável, a transformação da mata em pasto ou plantações de soja, as hidrelétricas mal planejadas, a produção de carvão para as siderúrgicas. Vale dizer: o paradoxo da destruição de uma riqueza socioambiental para a construção de uma riqueza econômica que promove o desenvolvimento... em outros lugares, deixando na Amazônia um cenário de terra arrasada. O paradoxo é que o valor socioambiental não tem valor e que sua destruição gera valor!

No plano societário, o "esquecimento" da ocupação multimilenar da floresta favorece uma lógica de ocupação e de povoamento de tipo colonial, baseada na predação dos recursos e, principalmente, na imposição de modelos de exploração que foram concebidos para outras realidades e que ignoram a especificidade maior da Amazônia, que é ser floresta. Tal atitude colonial conduz ao não reconhecimento da cultura e dos saberes amazônicos e ao preconceito por suas populações tradicionais (povos indígenas, seringueiros, ribeirinhos). Assim, a Amazônia segue desentendida. Mas a pergunta que

ninguém faz é: por que os povos indígenas sabem manejar a floresta sem destruí-la e, mais ainda, produzindo diversidade? Afinal, basta olhar o mapa da região e constatar que eles são os guardiões das áreas mais preservadas e que são eles que contêm a devastação; é óbvio, então, que são os principais "especialistas" em seu manejo. Por que, então, nem mesmo a ciência lhes dá crédito?

Para a ciência e a tecnologia contemporâneas a floresta é, antes de tudo, informação, e não é por acaso que biólogos e ecólogos a comparam a uma imensa biblioteca que está sendo irremediavelmente perdida com a crescente extinção das espécies, antes mesmo que os "livros" da natureza tenham sido lidos. O sociólogo indiano Shiv Visvanathan percebeu isso muito bem no trabalho do biólogo Edward Wilson:

"Wilson habita a floresta, mas não mora nela, [...]: ele a habita como biólogo de campo. A floresta, como um todo, não existe. Sente-se que até mesmo antes de ter entrado nela, já foi equacionada dentro de um conjunto de programas de pesquisa. Em *Biophilia* há uma percepção fragmentada da perda da floresta. Há, primeiro, o perigo de o homem precisar biologicamente da floresta, e há também a ameaça ao constante avanço da ciência. Para cientistas como Wilson, a floresta é literalmente uma fonte mágica que a ciência pode explorar indefinidamente. A floresta é informação. [...] O modo como o cientista lê a floresta a recorta imediatamente na certeza de uma série de campos visuais através do mapeamento, da sondagem, do censo, da lente de aumento e do microscópio. [...] Em segundo lugar, o que aparece como uma série de discretos bits de informação é então organizado em um enorme sistema de informação chamado ciência. A perda da floresta abre uma série de buracos gigantescos nesse sistema cibernético. [Apesar da eloqüência da linguagem] o sentimento em relação à floresta se perde entre o enquadramento cibernético e o olhar cartesiano".

Chamando a atenção para o modo específico como a tecnociência percebe a floresta e sua perda, Visvanathan permite descobrir que o fato de ela inaugurar um novo tipo de conhecimento sobre a mata não a torna capaz de promover a preservação desta. 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. Há, assim, uma contradição 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. 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 as técnicas e os instrumentos tecnocientíficos mais precisos não são suficientes para fazer o homem ocidental contemporâneo perceber a sua cegueira e a sua surdez, fruto de sua ausência de compromisso com o futuro da floresta.

As vozes da floresta

Ora, o conhecimento tecnocientífico 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. Desde o final dos anos 80, o xamã Davi Kopenawa repete incansavelmente que a floresta não pode morrer. Numa conversa com o antropólogo Bruce Albert (2001), que há cerca de três décadas se dedica ao estudo, à compreensão e à defesa da sociedade yanomami e é sutil intérprete do pensamento de Davi, o xamã, depois de descrever o processo que conduziria à queda do céu, observou: "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..."

Os brancos não escutam, não entendem, não querem prestar atenção. 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 por que somos indiferentes à morte da floresta e às suas implicações, e eles não. Aqui, tocamos no âmago do roteiro da ópera.

Coro heróico

Em novembro de 2006, numa primeira reunião sobre o projeto, no ZKM, ficou claro que uma ópera "sobre" a Amazônia exige de nós compreendermos profundamente o que significa a ambição de captar o "espírito" da Amazônia e 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 vamos fazer e o que o mito, o teatro antigo e Monteverdi fizeram. Mas atenção: nessa conversa Orfeu não comparecia como argumento retórico ou referência erudita. Com efeito, depois de ouvir nossas intervenções, Peter Sloterdjik observou que, em seu entender, parecia que todos manifestavam 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, cuja música estaria sujeita a 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 heróico; 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 denso o bastante, talvez pudéssemos fazer emergir a realidade da situação. Parece-me que, em seu ponto de vista, o sujeito amazônico por excelência deveria cantar a perda do que Gilbert Simondon denomina "realidade pré-individual", que é tanto pré-vital quanto pré-física, e que o filósofo da técnica concebe como "centro consistente do ser" – esse plano-fluxo de potenciais, de intensidades e de diferenciais, essa dimensão virtual da realidade, sem a qual nada do que existiu, existe ou existirá pode se atualizar. E Sloterdjik concluiu sugerindo que, caso fosse assegurado o acesso a esse plano de realidade, dele poderia ser lançado um cristal de música.

Pois bem. A intuição de Peter Sloterdjik 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 *ou-*

vir 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* (2003), Bruce Albert esclarece o que significa 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 idéia 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 idéia 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 (*urihinarî*), 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".

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 "mesma 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 enriquecimento.

Natureza, para os Yanomami, é *urihi a*, a terra-floresta, **e** *urihinari*, o espírito da floresta, imagem que os xamãs vêem. Mas é também da natureza que nascem os cantos dos xamãs yanomami. Com efeito, numa narração de grande força mítica, Davi Kopenawa transmite a Bruce Albert 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. Assim, depois de descrever o deslumbramento das manifestações dessas imagens, Davi passa a falar de seus cantos, de como, através dos xamãs e dos *xapiripë*, se dá a recepção do canto da floresta, e de como até mesmo a música dos brancos teria ali a sua origem.

Os "xapiripë" e os cantos das árvores

"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, a fim 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 *tãritãriaxiri* [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 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", como anota em *Yanomami. L'esprit de la forêt* (2003).

A floresta canta. Mais ainda: o conhecimento que os Yanomami e seus xamãs adquirem tem sua matriz sonora no canto das árvores. 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 intuída por Sloterdjik 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 maio de 2008, no âmbito da Bienal de Ópera de Munique, tivemos a oportunidade de apresentar ao público alguns fragmentos do cristal de ópera que brancos e índios estamos criando.

■