

De 21 a 25 de julho de 2010

Musiktheater in drei Teilen

Amazônia

Music theatre in three parts

Teatro música em três partes

SESCSP
POMPEIA



Amazônia - Teatro Música em Três Partes

Na origem de sua denominação, a Amazônia já nasce impregnada de lendas e alegorias, pois seu nome deriva de *amazonas*, as guerreiras mitológicas. Os mitos reforçam a identidade dos povos que vivem na floresta e apresentam a riqueza de suas histórias e costumes. A Amazônia, como parte integrante da cultura brasileira, proporciona uma inesgotável fonte de estímulo à pesquisa em diversas áreas, com as transversalidades possíveis, enriquecendo o conhecimento humano.

Cultivar a perenidade da ampla teia biológica da Amazônia está no palco das preocupações mundiais. A conservação e a manutenção de uma vida rica em matéria-prima variada, a biodiversidade e a complexidade de ecossistemas dependem também da responsabilidade social de cada cidadão. Desta forma, é imprescindível criar uma rede de proteção ambiental e um olhar crítico para as questões relacionadas ao desenvolvimento sustentável.

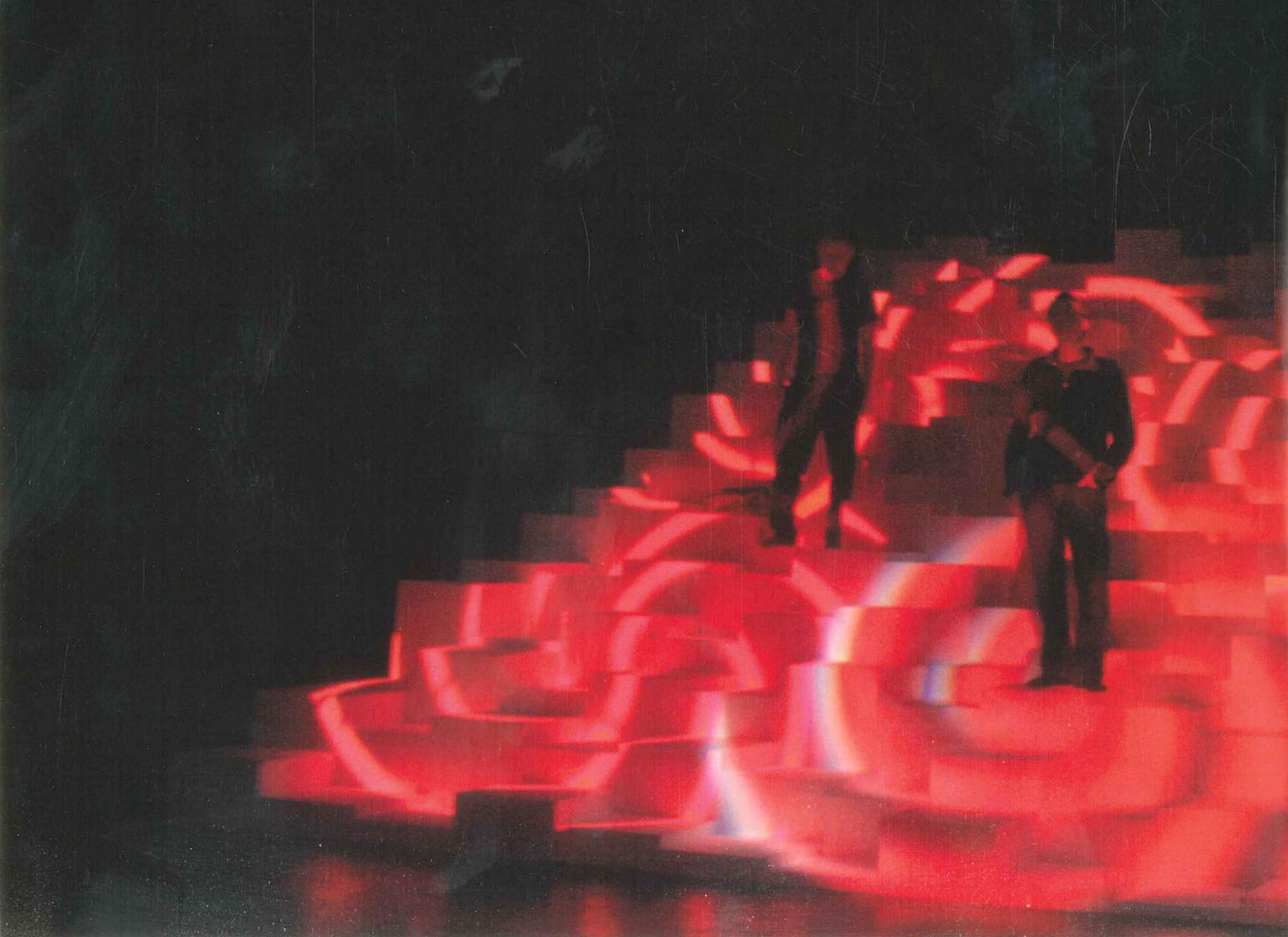
Em suas ações socioculturais, o SESC São Paulo valoriza a cultura brasileira em seu amplo contexto, e abrange processos educativos que colocam a sustentabilidade e as preocupações ambientais contemporâneas como prioridade. Para tanto, a ação não pode ser solitária. A parceria é

uma das formas pela qual a instituição revigora a essência de suas ações. É nela que acontecem as trocas de experiências, a aquisição de novos conhecimentos e a percepção de valores desconhecidos ou de perspectivas inusitadas. No encontro com o outro – nesse caso, com o Instituto Goethe, Bienal de Munique, ZKM | Centro de Arte e Mídia de Karlsruhe, Teatro Nacional São Carlos de Lisboa e Hutukara Associação Yanomami – o resultado é o espetáculo multimídia *Amazônia - teatro música em três partes*.

Por meio de uma ação artística, procurou-se ampliar o processo de conscientização da preservação de um patrimônio singular em biodiversidade e, também, da riqueza simbólica das práticas culturais dos povos que lá habitam. O espetáculo, com a intenção de contribuir para a preservação da floresta, apresenta a união dos campos artísticos e científicos e tem, como ponto de partida, a cosmologia indígena. Dessa forma, os Yanomami foram chaves mestras.

Abertas as portas para a imaginação, desejamos que esta ópera, simbiose de teatro e música, tecnologia e ciência, nos reúna e nos envolva nas dimensões dos encantamentos que a cultura carrega em si, em perpétua e contínua transformação.

Danilo Santos de Miranda
Diretor Regional do SESC São Paulo





Prefácio



A Amazônia está em perigo, e o mundo sabe disso. Mas o que a ameaça? Trata-se de uma região quase tão grande quanto o continente europeu, com incomparável abundância de espécimes vegetais e animais, espaço vital de pessoas que há milênios encontram expressão e sentido na harmonia com a natureza, não na sua dominação e exploração. Mas a conquista levada a cabo pelos brancos matou milhões deles, deixou morrerem em epidemias, estreitou suas possibilidades de vida e lhes subtraiu os fundamentos de sua cultura. Agora aflora, aos poucos, a consciência: a Amazônia é uma região nuclear do destino global, no sentido ecológico e cultural.

O projeto Amazônia traz à tona os aspectos da "dor amazônica" (Peter Sloterdijk) e do futuro amazônico com as possibilidades virtuais e multimidiáticas do teatro música moderno. Três partes artisticamente independentes emergem para três tipos de olhar para a história da Amazônia. Na Primeira Parte se busca a inserção local do europeu, musicalmente drástica e trágica em seu conteúdo, desse europeu que descobre a Amazônia como um Jardim do Éden, que se apossa e se aproveita dela, e a destrói. Já a Segunda Parte leva ao mundo da população indígena e nos mostra como ele está sendo ameaçado, a partir da perspectiva dos Yanomami, cujos esforços para impedir a catástrofe (a queda do céu) no final são vãos. Na Terceira Parte, sensibilizado para a percepção própria e a percepção do outro, o visitante torna-se testemunha e participante de uma conferência multimídia, em que está em jogo o destino da Amazônia. Razão e sentidos são desafiados de uma forma nova, a música molecular é visualizada e ressoam imagens digitais, enquanto o próprio conhecimento torna-se vivência estética. Nenhum visitante vai deixar o teatro com a mesma consciência que tinha sobre a Amazônia quando nele entrou.

Desde o filme de Werner Herzog, *Fitzcarraldo*, a música de ópera vem reunindo gravações originais da Amazônia, contendo imagens da floresta e de seus habitantes, para o mundo da cultura ocidental. Inédito, porém, é o princípio de levar ao palco nosso conhecimento atual sobre os dramas vividos na Amazônia a partir, tanto da perspectiva tecnocientífica quanto de uma cultura indígena. Nessa confrontação surge um inesperado parentesco estrutural entre a arte multimídia e o xamanismo, pois em ambos os casos o que está em questão são os procedimentos para as relações entre sons e imagens, e a visualização objetiva de idéias complexas - o xamã pratica um download audiovisual preciso, ele acolhe imagens de cantos-palavras de espíritos de animais ancestrais. Assim, o teatro música Amazônia marca o início de um diálogo entre o mundo virtual da tecnologia de mídia e o mundo espiritual do xamanismo.

Para que um empreendimento tão multifacetado e ousado pudesse ser desenvolvido e realizado com sucesso, foi necessária uma base institucional especialmente sólida. O interesse comum pelo tema e pela inovação artística reuniu a tríade alemã Bial de Munique, ZKM Karlsruhe e Instituto Goethe (Munique, São Paulo e Lisboa), os dois parceiros brasileiros Sesc São Paulo e Hutukara Associação Yanomami, bem como o Teatro Nacional São Carlos, de Portugal, que - também graças ao apoio da Fundação Cultural Federal, da Comissão Europeia e de muitos outros parceiros - trabalharam com paixão e precisão.

Alemanha

Klaus-Dieter Lehmann (Instituto Goethe)

Peter Ruzicka (Bial de Munique)

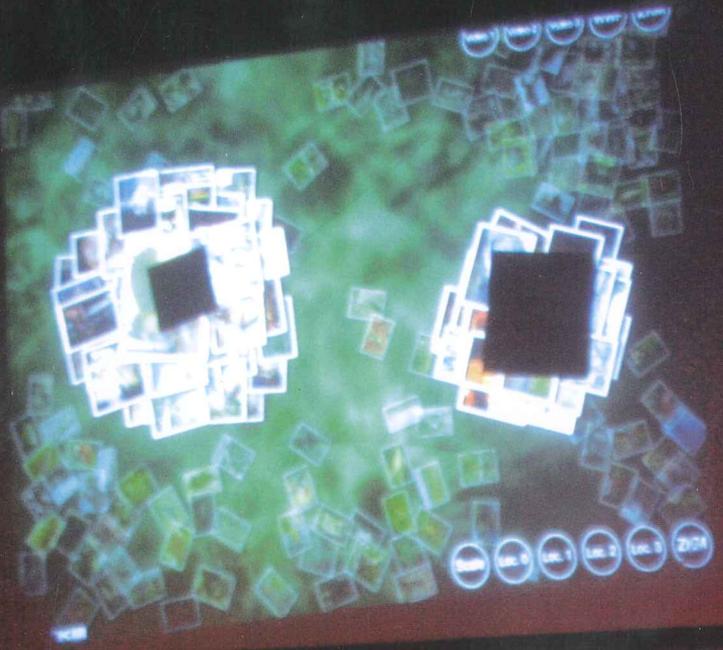
Peter Weibel (ZKM | Centro de Arte e Mídia
Karlsruhe)

Brasil

Danilo Santos de Miranda (SESC São Paulo)

Portugal

Martin André (Teatro Nacional de
São Carlos, Lisboa)



Sinopse

Três partes relativamente independentes para três tipos de olhar sobre a história da Amazônia:

1. O olhar à distância. É o olhar do europeu, dos "descobridores" e conquistadores, ao mesmo tempo um olhar retrospectivo no conhecimento das consequências. O libreto desta parte monta fragmentos de Relato de Descobrimento, de Sir Walter Raleigh, de 1596. São temas o temor à natureza, a luta – e o ouro, sobretudo o ouro. Klaus Schedl divide o libreto em três personagens e transporta os textos para uma paisagem sonora de extremos musicais que, ao mesmo tempo, deixa entrever a distância e a atualidade do antigo relato.

2. O olhar de perto. É o olhar dos indígenas, dos Yanomami, de um dos maiores povos da Amazônia, que pôde conservar suas tradições, e seu representante, o xamã Davi Kopenawa Yanomami. O mito da criação dos Yanomami é contado, e a escuta se dá em primeiro plano, como sentido de orientação central. Os brancos aparecem na tríade pesquisador, missionário e garimpeiro como incorporação da Xawara, espírito do mal. A música, que frente ao texto sempre tem um significado maior e insere momentos da tradição indígena, foi composta pelo brasileiro Tato Taborda, que dispõe as vozes concorrentes da Xawara e do Xamã nos dois extremos de um enorme espaço sonoro- imagético e convida o público para se levantar e navegar individualmente por esta terra-floresta.

3. O olhar para o futuro. A terceira parte surge como projeto multimídia do ZKM | Centro de Arte e Mídia de Karlsruhe, com concepção de Peter Weibel e composição de Ludger Brümmer. Esta parte está dividida em três momentos: Paraíso, Conferência, Entropia. No primeiro momento, o princípio de criação algorítmica na natureza se torna o princípio da criação artística visual e musical, seguindo as regras do *Game of Life*, inventadas por John Horton Conway. No segundo momento, o objetivo dos criadores do teatro música é a comoção do público através de argumentos racionais, apresentados no formato de uma conferência político-científica, numa tentativa de substituir o tradicional método operístico de privilegiar o acionar da emoção. No momento final, o público é surpreendido com uma polêmica auto-atribuição dos argumentos desgastados.

Uma noite, três partes fundamentalmente diferentes, três dimensões de um tema, no qual se discute um pedaço do futuro global.

Palavras do xamã Davi Kopenawa Yanomami

A floresta está viva. Ela somente poderá morrer se os brancos continuarem a destruí-la com tanta teimosia. Se for assim, os rios desaparecerão embaixo da terra, o solo se esfacelará, as árvores secarão e as pedras racharão com o calor. A terra devastada permanecerá vazia e silenciosa. Os espíritos *xapiri* que desciam das montanhas para brincar na floresta sobre seus espelhos fugirão para longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger. Eles não serão mais capazes de afugentar as fumaças de epidemia que tentam nos devorar. Não poderão mais deter os entes maléficos que levarão a floresta ao caos. Morreremos todos, um após o outro, e os Brancos tanto quanto nós. Assim, todos os xamãs desaparecerão. Então, se nenhum deles sobreviver para impedir a sua queda, o céu acabará caindo sobre a terra.

Os Brancos não pensam muito além de si mesmos. Só se preocupam com as coisas do momento. Por isso gostaria que ouvissem minhas palavras, para que elas entrem em suas mentes. Gostaria, após eles ouvirem estas palavras, que pensassem: "Os Yanomami são outras pessoas, mas suas palavras são sinceras e claras. Agora entendemos o que pensam. São palavras de verdade. A floresta deles é bela e calma. Eles nasceram e vivem lá em paz desde muito tempo. Seus pensamentos seguem outros caminhos que aqueles da mercadoria. Eles querem viver da forma que acham boa para eles. Seus costumes são diferentes. Eles não têm peles de papel, mas eles conhecem os espíritos *xapiri* e seus cantos. Eles protegem sua terra para poder continuar a viver nela como querem. Que assim seja! Se eles não a defenderem, seus filhos não terão um lugar para viver bem. Eles dirão que seus pais faltaram muito de sabedoria por lhes deixar apenas uma terra nua e queimada, invadida de fumaças de epidemia e percorrida por rios de água suja."

Gostaria que os Brancos parassem de pensar que nossa floresta é morta, plantada no chão sem motivo. Eu queria que eles ouvissem a voz dos xapiri que brincam nela em cima dos seus espelhos reluzentes. Então talvez eles pensassem que a devem proteger conosco. Eu também gostaria que seus filhos e filhas entendessem nossas palavras e se tornassem amigos de nossos filhos e filhas, para que não cresçam na ignorância. Pois se a floresta está destruída, nenhuma outra igual, jamais, será criada novamente.

Sou um filho dos primeiros habitantes dessa terra que eram os filhos e genros de *Omama*, que nos criou. Estas palavras vêm dele e dos *xapiri* que dançam em nossos sonhos. São elas que eu aqui transmito agora aos Brancos. Elas pertencem aos nossos antepassados desde os tempos mais antigos. A imagem de *Omama* colocou-as dentro do meu peito. Desde então meu pensamento vai de uma à outra, e eles não têm fim. É assim. Não tive outro professor a não ser *Omama*. São suas palavras, as palavras de meus antepassados, que me deram conhecimento. Elas não vêm de ninguém mais. As palavras dos Brancos são diferentes. Sem dúvida, elas são engenhosas, mas lhes falta sabedoria. Não tenho, como eles, livros antigos nos quais são guardadas as palavras de meus antepassados. As palavras dos *xapiri* são gravadas nos meus pensamentos, dentro de mim. Essas palavras de *Omama* são muito antigas, mas sempre voltam a ser novas. Desde o primeiro tempo protegeram a floresta e seus habitantes. Hoje cabe a mim conhecê-las. Mais tarde viverão no pensamento de meus filhos e genros, depois passarão à mente de seus filhos e genros. Então será sua vez de renová-las. E assim continuará sendo, sem fim. Por isso nunca desaparecerão.

Trechos extraídos do manuscrito de *La chute Du ciel. Paroles d'un chaman Yanomami* (A queda do céu. *Palavras de um xamã Yanomami*), livro de Davi Kopenawa e Bruce Albert a ser publicado em setembro de 2010 na editora Plon; coleção Terre Humaine, Paris.

Joachim Bernauer

Bem-vindos ao laboratório amazônico de ópera

*Joachim Bernauer
Diretor Geral do Instituto
Goethe Lisboa, foi um
dos idealizadores do
projeto ao lado de
José Wagner Garcia.*

A verdade é que a Amazônia explode nossa imaginação civilizada. Quem não esteve lá, mal pode acreditar que é preciso muitas horas, também de avião, para atravessar o mar verde da floresta amazônica. Embora os dados oscilem e a crise financeira dos últimos anos sem dúvida tenha causado uma desaceleração, a extensão da destruição diária da floresta é-nos inconcebível, e não conseguimos ou não queremos entender os cenários das consequências sobre o clima mundial. A complexidade cosmológica das culturas indígenas ameaçadas leva-nos por fim aos limites de nossa imaginação ocidental. Apreciamos a Bacia Amazônica como a máquina de mitos de Manaus, Eldorado e Fitzcarraldo, mas nos satisfazemos geralmente com um conhecimento vago que se baseia em curiosidade aventureira e arrepio descrente.

Sabemos que sabemos muito pouco sobre a Amazônia. Daí ser evidente a decisão de montar como laboratório um projeto de teatro música sobre o tema, primeiramente para os participantes e por fim para o público. Nesse laboratório devem ser feitas perguntas sobre forma e conteúdo e sobre a conceituação: todo trabalho com povos indígenas não corre o perigo de ser mal interpretado como um evento folclórico? Pode-se ainda chamar os povos indígenas de índios? Pode-se caracterizar o xamanismo como tecnologia de ponta? Temos realmente acesso a esse mundo? Não seria hipocrisia falar de um diálogo com co-produtores indígenas? Seria "Amazônia" a denominação correta para o mito e a matéria que está em jogo aqui? Pode-se justificar ecologicamente se engajar num projeto de cooperação internacional para a conservação da floresta, embora os vôos dos artistas e especialistas sobrecarreguem o balanço de CO₂? Com essa ópera terá sido possível poupar uma árvore que seja? Espera-se

demais de um projeto operístico, se ao mesmo tempo com ele se representa uma reivindicação sociopolítica? De um teatro música multimídia como a combinação de artemídia e arte cenográfica pode-se esperar novos impulsos para a ópera contemporânea? E para um projeto como esse não seria melhor e mais consequente evitar o termo ópera? Mesmo que os artistas e especialistas participantes varem noites à procura de respostas, a força desse projeto não reside na validação das respostas a essas perguntas, mas em sempre colocá-las das mais diversas perspectivas, ou seja, questionar cada resposta. Teatro música de múltiplas perspectivas como (não)ópera hermenêutica.

Como meio de enfrentamento artístico com a complexidade da região amazônica e seu entrelaçamento global a artemídia e o teatro música se justificam porque oferecem, nessa combinação, uma chance especial para a elaboração de conhecimentos científicos (inclusive indígena). Os criadores, artistas, consultores e produtores do projeto desde o início entenderam o processo de composição e produção como uma plataforma que deve permitir uma variedade de perspectivas de conteúdo e artísticas. A incompatibilidade de diversas concepções artísticas e ideológicas e todos os seus riscos teve de ser entendida como uma qualidade sempre a se redefinir, sem querer desfazer a contradição de interesses e a incomensurabilidade das culturas em embate. Nessa plataforma transcultural se desenvolveu uma trilogia amazônica de antagonismos, uma peça que com um objetivo artístico comum toma três caminhos muito diversos musical e conceitualmente. Nos seus diálogos artísticos – quer com Walter Raleigh e Carlo Gesualdo, os descobridores de novos mundos geográficos e cromáticos há quatrocentos anos, quer com John Horton Conway e Davi Kopenawa Yanomami, os guerreiros contemporâneos nas áreas da matemática e do xamanismo – a peça se torna 100% uma ópera contemporânea, aquilo que chamamos de teatro música.

O projeto foi acompanhado, na Alemanha, de um programa paralelo que estimulou e provocou a curiosidade mais aprofundada sobre a Amazônia e os povos indígenas com o objetivo de estabelecer um diálogo entre alunos e professores de Munique com os alunos e professores Yanomami. O amplo portal www.amazonas-musiktheater.org oferece profundas informações para qualquer interessado, diversos fóruns e um concurso de filme de animação para crianças e jovens. A apresentação da peça e seu programa paralelo alcançarão musical, estética e culturalmente muitas pessoas que assim estenderão sua compreensão sobre as novas formas de teatro música e sobre a Amazônia. E os mal-entendidos? "Não tem problema", diz nosso consultor em antropologia Bruce Albert. "Mas precisam ser mal-entendidos produtivos."

Laymert Garcia dos Santos

Sons, Imagens e a Dimensão Virtual da Realidade

Laymert Garcia dos Santos
Professor Titular da
UNICAMP e Doutor em
Ciências da Informação
pela Universidade
de Paris 7.

A **mazônia** é um teatro música que se torna multimídia à medida que suas três partes se desdobram e vão problematizando o não-futuro da floresta. Em virtude dessa transformação progressiva, de um tratamento operístico para um tratamento multimídia, colocou-se para nós a seguinte pergunta: Como pode ser concebida a segunda parte, *A Queda do Céu*, que busca transmitir para um público ocidental a percepção da diferença específica que caracteriza a perspectiva Yanomami? Em outras palavras: Como evocar e sugerir, em termos de imagem e som, a cultura audiovisual desse povo indígena, o modo singular, único, como nela se cria o que se ouve e o que se vê? Portanto, como o mundo do xamã e de sua floresta pode ser traduzido, posto em cena e contrastado com o mundo ocidental e/ou ocidentalizado que vê as imagens e sons da floresta na perspectiva tecnocientífica, processada na terceira parte?

Se quisermos formular de maneira sintética esse feixe de perguntas, é válido dizer que precisávamos encontrar uma maneira de gerar um diálogo entre duas culturas audiovisuais muito distintas e fazer com que o espectador sentisse a diferença entre as técnicas de produção de imagens e sons xamânicas e as técnicas digitais que sustentam as imagens e sons da tecnociência.

Em função disso, xamãs Yanomami participaram de um experimento em Munique, em maio de 2008, e fizeram uma visita guiada a uma exposição de arte e tecnologia no ZKM, quando Peter Weibel lhes apresentou obras multimídia nas quais a criação artística se exerce explorando as potências das máquinas. Em contrapartida, compositores, encenadores e artistas multimídia estiveram na aldeia Watoriki para conhecer de perto o xamanismo.

A troca de experiências, e sobretudo, a abertura de um diálogo trans-cultural - no qual, pela primeira vez, uma chamada cultura ancestral é reconhecida como tão contemporânea quanto a cultura tecnocientífica - nutriram o trabalho de todos e penetraram profundamente na realização do espetáculo, impregnando as imagens e os sons e dando consistência à diferenciação das diferenças entre as duas perspectivas em jogo.

Assim, a Terceira Parte não só "dialoga" com a Primeira e a Segunda, mas também pode ser vista como um verdadeiro devir multimídia do teatro música, pois os três momentos dela correspondem e ressoam, em termos multimidiáticos, com os argumentos desenvolvidos nas duas primeiras. Em meu entender, o *Coro da Floresta* é a esfera viva que deve ser capturada e possuída pelos conquistadores em *Tilt*, mas agora concebida não como riqueza material, e sim como um imenso organismo biológico, como Gaia, ou melhor como uma fonte viva de som, de música - vozes humanas e não-humanas percebidas como blocos construtivos audiovisuais. Nesse sentido, o "canto molecular" do Coro da Floresta retoma o objeto dos conquistadores pelo que ele é, mas em sua perspectiva imanente, e não pelo que querem apropriar como recurso. Também importa perceber como o segundo momento da Terceira Parte, *Conferência Amazônia*, espelha e reata com a Segunda Parte, *A Queda do Céu*, re-encenando a destruição da floresta tropical e os efeitos do "desenvolvimento" através da visualização dos dados e estatísticas econômicas e ambientais. O princípio da sinestesia regula a apreensão do que está acontecendo na Sala de Conferência - maneira de deslocar a percepção usual do som, da imagem e dos dados, a fim de fazer com que o público sinta de modo diferente as apostas feitas pelos políticos, cientistas e economistas. Em meu ponto de vista, a Segunda Parte mostra como caminhamos para o desastre, através da perspectiva Yanomami; a Terceira, através

dos efeitos e efeitos colaterais, conscientes e inconscientes do "desenvolvimento". Finalmente, o terceiro momento, *Entropia*, leva o público de volta ao contexto no qual este tem de encarar a si próprio, como no fim da Segunda Parte. Mas agora, o face-a-face com a catástrofe não é mais compreendido nos termos míticos dos Yanomami, e sim como vitória da entropia.

Quando estávamos em pleno *workshop* em Watoriki, em agosto de 2009, experienciamos um momento incrível no qual todas essas questões ficaram muito claras para o entendimento do homem branco. Como de hábito, os xamãs faziam seu ritual, inalando *yãkohana*, cantando, dançando, falando... Subitamente, Levi (um dos pajés que havia participado do experimento 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 pareceu-me que, durante essa espécie de *download* audiovisual, o corpo de Levi funcionava ao mesmo tempo como *hardware* e como *software* processando um programa que estava sendo rodado pela mente do xamã como som-canto do *xapiripë* tornando-se 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 *yãkohana* 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 lidando 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 Andrello 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 os índios 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?"

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. É exatamente essa relação que tem interesse 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 mesmo 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.

Bruce Albert

Os Yanomami: história, terra e cosmologia

Bruce Albert

Antropólogo, diretor de pesquisa do Institut de Recherche pour le Développement (IRD), Paris e pesquisador associado do Instituto Socioambiental (ISA), São Paulo.

¹ *Bacias do Alto Rio Branco e Rio Negro (margem esquerda).*

² *Bacias do Alto Orinoco e Cassiquiare.*

³ *Numerosas variações são possíveis: conjunto de pequenas casas coletivas, uma habitação principal associadas a várias pequenas casas satélites e, mais raramente, conjunto de pequenas habitações retangulares.*

Os Yanomami constituem uma sociedade de caçadores-coletores e agricultores de coivara do norte da Amazônia. Ocupam, nas florestas tropicais do oeste do maciço guianense, um território de cerca de 192 mil km¹, em ambos os lados da fronteira entre o Brasil² e a Venezuela². Formam um amplo conjunto lingüístico e cultural, subdividido em quatro subgrupos falantes de línguas aparentadas e, em parte, mutuamente inteligíveis: *Yanōmami*, *Yanomae* (ou *Yanomama*), *Sanima* e *Ninam* (ou *Yanam*). A população Yanomami total (incluindo Brasil e Venezuela) pode ser estimada hoje em aproximadamente 34.000 pessoas. Os Yanomami ocidentais (*Yanōmami*), situados em sua maioria na Venezuela, constituem 59% dessa população, seguidos pelos Yanomami orientais (*Yanomae*, *Yanomama*), situados em sua maioria no Brasil, com 21% do total. Os *Sanima*, majoritários na Venezuela, representam 17% da etnia, e os *Ninam*, apenas 3% (no Brasil).

Os grupos locais Yanomami são compostos habitualmente por um conjunto de parentes cognáticos reais e/ou classificatórios (*kami thēri yamaki*) que vivem numa mesma casa coletiva em forma de cone (ou de tronco de cone, em caso de construções maiores) chamada *yano* a ou *xapono*³. Essas comunidades são econômica e politicamente autônomas e os casamentos ocorrem preferencialmente no interior do grupo. Apesar deste modelo de auto-suficiência, cada um desses coletivos é ligado a várias unidades circunvizinhas análogas através de uma complexa rede de intercasamentos e de alianças políticas, assim

como de intercâmbios econômicos e, sobretudo, rituais (cerimônias funerárias). Tais unidades compõem conjuntos multicomunitários de estabilidade e composição variável que mantém, em relação às outras redes multipolares semelhantes, um estado de hostilidade estrutural, declinado de diversas maneiras (incursões guerreiras, acusação de feitiçaria, xamanismo agressivo). Essas pequenas galáxias de casas aliadas – cujas fronteiras imprecisas separam amigos (*nohimotima t'ëpë*) e inimigos (*napë t'ëpë*), visitantes (*hwamapë*) e guerreiros (*waipë*) –, se sobrepõem parcialmente uma à outra em suas margens para formar uma ampla malha social e política interligando, passo a passo, todas as casas ou agrupamentos de casas do território Yanomami.

Conforme a tradição oral Yanomami e de acordo com as fontes históricas mais antigas (fim do século XVIII), o centro histórico do território Yanomami está situado na Serra Parima, maciço montanhoso bastante acentuado (1.700 m de altitude) que delimita a fronteira entre Brasil e Venezuela. Até hoje essa área permanece sendo a mais povoada da terra indígena. Apesar da penetração colonial do curso superior dos Rios Orinoco, Branco e Negro, na segunda metade do século XVIII, a cartografia dessa região permaneceu fantasiosa durante muito tempo, mostrando apenas uma vasta extensão deserta. No entanto, desde o início do século XIX, numerosos grupos Yanomami haviam começado a se espalhar a partir da região da Serra Parima em direção às planícies circunvizinhas. Essa expansão territorial desenvolveu-se até meados do século XX, baseada num vigoroso dinamismo demográfico que vários estudiosos atribuem à adoção de novos cultivares e à aquisição de ferramentas de metal por meio de trocas e incursões guerreiras com e contra povos circunvizinhos (caribes, ao norte e a leste, e aruaques, ao sul e a oeste), eles próprios em contato direto com a fronteira de colonização "branca". O declínio progressivo desses grupos, dizimados pela escravidão e pelas epidemias desde a metade do século XVIII, proporcionou também condições favoráveis para a expansão territorial Yanomami, abrindo à suas migrações vastos espaços vazios.

A atual configuração do território Yanomami é, portanto, o resultado de um longo processo de crescimento demográfico, de cisão de grupos locais e de expansão migratória em terras livres; processo finalmente contido, nas décadas de 1940 a 1960, pelo estabelecimento, no Brasil, dos primeiros postos do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) e, sobretudo, na Venezuela e no Brasil, de diversas missões religiosas tanto evangélicas como católicas.

Os Yanomami no Brasil

Estima-se hoje a população Yanomami no Brasil em aproximadamente 17.000 pessoas, distribuídas em 253 grupos locais⁴. Essa população ocupa a região do Alto Rio Branco (oeste do Estado de Roraima) e a margem esquerda do rio Negro (norte do Estado do Amazonas). Os Yanomami orientais (de língua Yanomae ou Yanomama), aos quais pertence o grupo de Davi Kopenawa, predominam no Brasil, somando mais de 7 mil pessoas, ao passo que na Venezuela os falantes majoritários são de língua Yanõmami (Yanomami ocidental), com uma população de aproximadamente 14 mil indivíduos.

A demarcação das terras Yanomami foi oficializada no Brasil em novembro de 1991 e definitivamente homologada, por um decreto presidencial, em maio de 1992. Essa área de 96.650 km² – a Terra Indígena Yanomami – abriga uma grande diversidade de meios naturais, incluindo florestas tropicais densas de terras baixas, bem como florestas e savanas tropicais de altitude. Além disso, é considerada, pela comunidade científica, região prioritária para a proteção da biodiversidade na Amazônia brasileira.

Até o fim do século XIX, os Yanomami do Brasil mantinham relações de guerra e troca com uma dúzia de grupos indígenas circunvizinhos, da família lingüística caribe, ao norte e a leste (Ye'kuana, Purukoto, Sapara, Pauxiana), da família lingüística aruaque, ao sul e a oeste (Bahuana, Mandawaka, Yabahana, Kuriobana, Manao, Baré), ou de línguas isoladas (Makú, Awaké, Marakana). Seus primeiros contatos, esporádicos, com os brancos foram travados nos limites de seu território, entre os anos 1910 e 1940: tratava-se de coletores de produtos florestais (balata, piaçaba⁵), militares das expedições de delimitação de fronteiras, sertanistas do SPI ou viajantes estrangeiros.

⁴ *Censo do Distrito Sanitário Yanomami da FUNASA, 2008. Este número inclui a pequena população ye'kuana (povo caribe) englobada na Terra Indígena Yanomami.*

⁵ *A balata é uma borracha de látex natural que outrora era usada para fabricar botas, isolante de cabos e bolas de golfe. Já a piaçaba é uma fibra têxtil utilizada na fabricação de cabos, escovas, vassouras e capachos.*

Entre os anos 1940 e 1960, a abertura de postos do SPI e, em seguida, a vinda de missões evangélicas norte-americanas (Novas Tribos do Brasil, Missão Evangélica da Amazônia) e católicas italianas (Salesianos, Consolata) criaram pontos de contato permanentes no território Yanomami. Esses estabelecimentos rapidamente se tornaram focos de concentração populacional e de sedentarização, franqueando o acesso a bens manufaturados e a certa assistência paramédica. Foram também a porta de entrada de muitas epidemias devastadoras (sarampo, coqueluche, gripe, tuberculose), às quais os Yanomami, até então praticamente isolados, eram muito vulneráveis.

As duas formas de contato regular mantidas inicialmente pelos Yanomami – com os coletores de produtos florestais e com as missões – coexistiram até o início dos anos 1970 em todo seu território. A partir de 1973, contudo, os projetos geopolíticos amazônicos dos governos militares submeteram esses índios a formas de contato mais intensas, notadamente no oeste do Estado (então Território Federal) de Roraima. Em primeiro lugar, um trecho de 235 quilômetros da estrada Perimetral Norte (BR-210) começou a ser aberto, em 1973, no sudeste do território Yanomami, no âmbito do Plano de Integração Nacional lançado em 1970 pelo governo do general Médici (1969-1974), vetor de uma nova política de controle e povoamento da região fronteira norte-amazônica. Nos anos seguintes, desta vez no quadro do projeto POLAMAZÔNIA, criado pelo governo do general Geisel (1974-1979), começaram a ser implantados projetos de colonização agrícola no trecho inicial da BR-210 (1978-1979). A abertura dos canteiros de obra da estrada e a chegada dos colonos foram responsáveis por um primeiro grande choque epidemiológico entre os Yanomami, que resultou em severas perdas demográficas. A Perimetral Norte foi abandonada em 1976, deixando atrás de si um rastro de degradação sanitária e de desestruturação social perceptível até os dias de hoje, especialmente na região do Rio Ajarani, onde as obras foram iniciadas em 1973. Paralelamente à abertura da estrada, foi também empreendido um inventário sistemático dos recursos naturais da região (Projeto RADAM), revelando a riqueza geológica da Serra Parima. Em 1975, uma primeira invasão de garimpeiros em busca de minério de estanho (cassiterita) ocorreu na área central do território Yanomami, no Alto Rio Parima (Serra das Surucucus).

A publicidade dada ao potencial minerário do território Yanomami acabou desencadeando, na década seguinte, uma crescente invasão garimpeira que acabaria por se transformar, em 1987, em uma verdadeira corrida do ouro no Estado de Roraima. Assim, entre 1987 e 1990, cerca de noventa pistas de pouso clandestinas foram abertas na região da Serra Parima, nas cabeceiras dos Rios Uraricoera, Parima, Mucajá e Catrimani. Estima-se que havia na época entre trinta e quarenta mil garimpeiros explorando sítios auríferos dessa área. Durante esse período, as relações com os garimpeiros tornaram-se a forma dominante de contato dos Yanomami com a sociedade envolvente: o número de invasores estabelecidos em suas terras representava, no Estado de Roraima, aproximadamente cinco vezes sua própria população.

Essa ocupação maciça teve um impacto epidemiológico e ecológico dramático, muito superior ao dos projetos rodoviários e agrícolas dos anos 1970. As epidemias de malária e de infecções respiratórias causaram, na época, a morte de aproximadamente 13% da população Yanomami do Brasil. A destruição do leito dos rios e a poluição de suas águas acarretaram prejuízos consideráveis para o meio ambiente habitado pelos índios. A partir de 1990, a maré de garimpeiros em território Yanomami foi pouco a pouco contida através de reiteradas operações de expulsão realizadas pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e pela Polícia Federal. Porém, apesar dessas iniciativas, grupos de garimpeiros não cessaram, até o presente, de retomar suas atividades na área indígena. Atualmente, a associação *Hutukara* estima haver cerca de 2 000 garimpeiros na *Terra Indígena Yanomami*.

Além desse persistente interesse dos garimpeiros pela região central das terras Yanomami, outras atividades econômicas já existentes ou potenciais (colonização agrícola, pecuária, exploração florestal, mineração industrial) poderão constituir, num futuro próximo, grave ameaça à preservação social e ambiental dessa área, a despeito de sua homologação como *Terra Indígena Yanomami* em 1992. Atualmente, 54% da superfície do território Yanomami estão cobertos por 640 requerimentos e títulos de mineração registrados no Departamento Nacional de Produção Mineral (DNPM) por empresas tanto públicas quanto privadas, brasileiras e multinacionais. Além disso, desde 1978, projetos de colonização agrícola abertos na fronteira leste do território por institutos fundiários locais e federais, bem como ocupações ilegais que ampliaram sua extensão, abriram uma frente de povoamento e de desmatamento que já atingiu os limites da área indígena e, em alguns casos a invadiu significativamente. Além do uso predador que fazem dos recursos naturais da região (caça, pesca e extração de madeira), esses invasores, recorrendo a queimadas indiscriminadas em uma região de secas cada vez mais acentuadas, provocam, como ocorreu em 1998 e 2003, grandes incêndios que afetam de maneira direta e perene a biodiversidade da região.

Terra e cosmologia Yanomami

Quando falamos em "território Yanomami", nos referimos a um vasto espaço de floresta tropical, situado no oeste de Roraima e norte do Amazonas, encostado à fronteira Brasil-Venezuela, que a administração indigenista do Estado brasileiro delimitou e homologou sob a categoria de "terra indígena". Entretanto, para os Yanomami, embaixo deste espaço cartográfico definido pelo código geográfico-administrativo do Estado, existe outra realidade chamada *yanomae thëpë urihipë*, "a terra-floresta dos seres humanos", um espaço multidimensional articulado por um complexo conjunto de coordenadas socio-cosmológicas.

Em sentido mais amplo a palavra *urihi* a denomina para os Yanomami tanto a floresta em si como o espaço territorial onde ela é situada (a terra enquanto solo é *maxita a*). A "terra-floresta dos seres humanos" é considerada como o ponto central (*miamo a*) do mundo terrestre, cujas margens externas são designadas pela expressão "terra dos forasteiros-inimigos", ou *napëpë urihipë*. A parte mas próxima dessa região periférica é habitada por outros grupos ameríndios (*napëpë yai*, ou "forasteiros-inimigos verdadeiros"), e além deles pelos Brancos (*napë kraiwapë* ou "forasteiros-inimigos *kraiwa*"). Com o desaparecimento progressivo dos povos indígenas que até o início do século XX eram vizinhos dos Yanomami, o mito que relatava a criação desses povos se transformou em mito de origem dos Brancos, que passaram então a ser chamados de *napëpë*. Entretanto, ameríndios ou não, a criação destes forasteiros-inimigos é atribuída à *Omama*, o demiurgo Yanomami, sob a forma de humanidade derivada (para não dizer de segunda ordem), produto do sangue de antepassados descuidados arrastados por uma enchente ao desrespeitar um ritual de primeira menarca.

O nível terrestre, às vezes comparado a um vasto disco de barro (*mahe a*), do tipo usado pelas mulheres Yanomami para torrar beiju, é chamada *urihi pata*, "a grande terra-floresta" ou *urihi a pree* "o mundo inteiro", como o xamã Davi Kopenawa traduz habitualmente em português. Foi novamente *Omama* quem, no primeiro tempo, se encarregou de definir as principais características de sua geografia física. No entanto, apesar de seu status de herói cultural, acabou desenvolvendo esta tarefa de forma um tanto impulsiva e desordenada.

Assim, um dia, trabalhando na sua roça embaixo de um sol ardente e irritado pelo choro de seu filho sedento, furou o solo com seu bastão de cavar para fazer jorrar água do grande rio subterrâneo *Motu uri u* e aplacar a sede de sua criança. Mas, sob o impacto repentino, essa água surgiu com tamanha força que arremessou o filho de *Omama* para cima e começou a vazar em todas as direções das terras baixas, formando assim a rede hidrográfica que, a partir da Serra Parima,

se estende por toda a região hoje ocupada pelos Yanomami.

Mais tarde, no fim da sua epopéia fundadora, *Omama* foi enganado pelos gritos de alerta de seu filho que confundiu o canto de um pequeno pássaro, o papa formigas-cantador (*Hypocnemis cantator*), com a voz de um ser maléfico, o mestre do algodão *Xinarumari*. Temendo ser esfolado pelo cruel *Xinanomari*, o demiurgo trapalhão fugiu o mais rápido que pôde para o leste, abandonando o mundo que havia criado e os homens a seu próprio destino. Porém, para ocultar seus rastros e proteger a sua fuga, plantou atrás dele, no seu caminho, grandes folhas de palmeiras que se transformaram em montanhas, que estão ainda hoje espalhadas pela floresta.

Numa perspectiva cosmológica desta vez vertical, o nível terrestre é designado pela expressão *warõ patarima mosi*, ou "o velho céu" e, pelos xamãs, também como *hutukara*. Trata-se de uma das quatro camadas (mosi) superpostas que compõe o cosmos Yanomami; camadas envolvidas de uma imensidão vazia conhecida como *wawëwawë* a, palavra que se refere, em geral, a clareiras e regiões de floresta aberta. Acima do "velho céu" que forma a terra atual está *pëhëtëhami mosi*, ou "o nível de baixo", um mundo úmido, pantanoso, habitado por minhocas, vespas e porcos do mato monstruosos. Irrigado pelo rio subterrâneo *Motu uri u* e constantemente varrido pelo sopro do vento de tempestade *Yariporari*, esse submundo de escuridão e podridão é a moradia dos seres da noite (*Titiri*), do tempo fechado (*Ruëri*) e do caos (*Xiwãripo*). Ele também é habitado pelos *Aõ pataripë*, antepassados que foram precipitados para baixo da terra pela queda do céu no primeiro tempo e ali viraram monstros vorazes que devoram os "restos" (*kanasi*) dos seres maléficos, dos espíritos das epidemias e das substâncias de feitiçaria que os xamãs lhes jogam no fim de suas curas.

Acima do plano terrestre está *hutu mosi*, o céu, do qual os humanos só vêem o "peito". Em suas "costas" moram os seres dos raios e dos trovões, assim como os espectros dos mortos (*porepë*). A floresta das costas do céu é sempre rica em caça e árvores frutíferas, garantindo aos fantasmas uma vida de abundância e de opulentas festas. A riqueza desta floresta é tanta que eles condescendem, às vezes, em dar um pouco do seu « valor de fertilidade » (*në rope*) aos humanos necessitados. Eles podem, então, cedê-la aos espíritos dos xamãs que vêm a sua procura ou simplesmente deixá-la cair na floresta da terra quando, ocupados por suas próprias festividades, ficam com pena de ouvir as mulheres dos vivos lamentarem-se de fome. O céu é visto como um tipo de cúpula cujas bordas curvam-se

em direção ao plano terrestre onde se apoiam sobre estacas gigantes chamadas *hutu mosi mahuki*, os "pés do céu". Nos confins do nível terrestre, em direção ao leste, onde o céu se aproxima até bem perto da terra, eleva-se no frio e no escuro a gigante árvore da chuva, *Maa hi*. De suas folhas goteja água sem parar e sua floração anuncia a estação das chuvas e da subida das águas. Além do céu visível (*hutu mosi*), há um céu transparente, ainda no seu primeiro estágio de desenvolvimento, chamado *tukurima mosi*, o «céu novo». Este céu em formação é habitado por espectros humanos (*porepë*) que, depois de uma segunda morte, se transformaram em seres sobrenaturais moscas (*prõoripë*), vermes (*moxaripë*) e urubus (*watuparipë*), bem como em espíritos de morte (*yorohiyomapë*). O nome desse céu embrionário é formado a partir do adjetivo *tuku* («pálido, jovem»), que remete aos brotos e às folhas mais novas das plantas da floresta ou das roças.

Entretanto, a estrutura do cosmos Yanomami em quatro planos não é estática. Trata-se, ao contrário, do estado presente de uma dinâmica cosmológica de longa duração na qual os níveis do universo caem e se substituem sucessivamente um ao outro. Assim, no tempo das origens, a terra antiga caiu para formar o mundo subterrâneo atual (*pëhëtëhami mosi*) enquanto o primeiro céu também caiu para formar o presente nível terrestre (*warõ patarima mosi*). Do mesmo modo, o céu antigo foi substituído após sua queda por um "céu novo" (*tukurima mosi*) que constitui o céu atual. Desde a queda do primeiro céu que criou o cosmos em sua forma atual, o universo fica a mercê de um novo cataclismo que os xamãs têm por função de impedir. Assim, tudo se passa como se o futuro ameaçasse constantemente repetir os primórdios do mundo. É nesse contexto que a catástrofe ecológica e epidemiológica da qual os Yanomami do Brasil foram vítimas no final dos anos 1980 deu origem a um rumor profético que anunciava a queda do céu em decorrência da morte dos antigos xamãs.

A "terra-floresta" (*urihi a*) não é para os Yanomami um domínio inerte, externo ao mundo social, uma "natureza morta" considerada unicamente como fonte de recursos e cenário mudo submetido às atividades humanas. Ao contrário, trata-se de um ser vivo dotado, como os outros, de uma imagem invisível aos homens comuns, chamada pelos xamãs de *urihinari a*. Essa imagem-essência (*urihi a në utupë*) refere-se, primeiramente, à unidade corporal da floresta: assim, seu solo é visto como o exterior de sua pele (*siposi a*). Ela refere-se também a sua energia vital: considera-se que floresta respira um sopro úmido e fresco (*urihi wixia*) no qual reside seu poder de fazer crescer

todas as plantas, seu "valor de fertilidade" (*urihi a nē rope*). Desse modo, tal como os humanos, a "terra-floresta" sente dor quando suas árvores são cortadas e morre quando é incendiada. É nessa terra morta e seca que se estabelece *Ohinari*, o espírito da escassez. Diz-se então que ela passa a ter "valor de fome" (*urihi a nē ohī*) e que esse ente maléfico sopra dia após dia seu pó alucinógeno nas narinas dos humanos, enfraquecendo-os até os devorar.

Os humanos (*yanomae t^hëpë*) não são, evidentemente, os únicos habitantes da "terra-floresta" (*urihi t^hëripë*). Diversas categorias de entes não humanos vivem e interagem com eles, seja diretamente ou através da intermediação dos xamãs. Em primeiro lugar há os animais de caça, antepassados que, no tempo da criação, abandonaram a sua forma humana. Assim, antes que o demiurgo *Omama* surgisse para colocar o mundo em ordem, a primeira humanidade era composta de pessoas dotadas de nomes de animais, os *Yaroripë*⁶. Entregues a toda sorte de práticas desregradas, com certa propensão ao incesto e canibalismo, elas acabaram tomadas por um inexorável processo de "devir-animal", perdendo, uma após a outra, a condição humana (*xi wāri*). Os corpos (*siki*, "pele") desses antepassados míticos transformaram-se, então, em animais de caça (*yaropë*) e suas imagens (*utupë*) em espíritos xamânicos (*xapiripë*). Enquanto ex-humanos, os animais consideram-se agora como os verdadeiros "habitantes da floresta" (*urihi t^hëripë*), já os atuais humanos, descendentes de *Omama*, são, segundo eles, "habitantes das casas" (*yahi t^hëripë*).

Em oposição aos humanos e aos animais abre-se a vasta categoria dos não humanos invisíveis (pelo menos aos olhos dos não-xamãs), os *yai t^hëpë*, entre os quais se destacam os "espíritos" *xamânicos xapiripë*. Estes seres são vistos sob a forma de humanóides em miniatura, cobertos de ornamentos de plumas e pinturas corporais extremamente coloridas e reluzentes. Eles são, como vimos, as imagens (*utupë*, "imagem corporal, essência vital") dos antepassados do primeiro tempo (os *Yaroripë*) e, por isso, são freqüentemente designados pelo mesmo termo. Os xamãs têm por tarefa "chamar", "fazer descer", e "fazer dançar" estas imagens primordiais que passam a servi-los como "espíritos auxiliares" (são

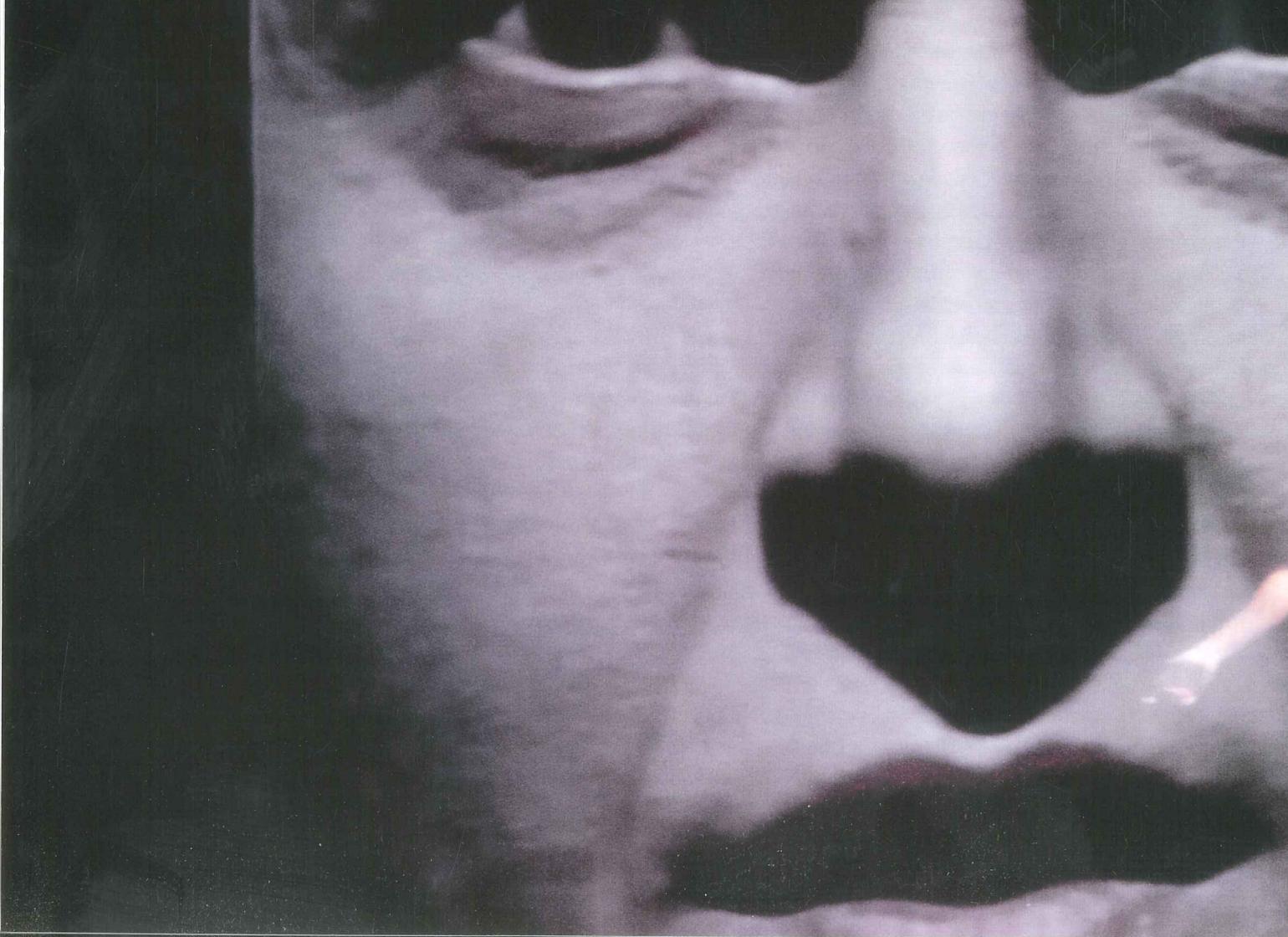
⁶ De *yaro*, "animal," -ri, "sobrenatural, monstruoso, excessivo, superlativo" e a forma do plural genérico *pë*.

seus "filhos"). Enquanto "homens espíritos" (*xapiri t'ëpë*), os xamãs se identificam a estas entidades durante suas performances (através de coreografias e cantos), assumindo assim, uma após a outra, as perspectivas subjetivas de cada uma dessas imagens dos seres humanos/animais míticos. Desse modo, são capazes de manter relações de troca e/ou de guerra com as inúmeras e perigosas entidades não-humanas que povoam a sociedade ontologicamente cosmopolita que forma o universo invisível. Esta competência lhes permite, assim, curar os humanos dos seus males e garantir o bom funcionamento dos processos ecológicos e cosmológicos.

Os espíritos xamânicos *xapiripë* que consideram os humanos, simples mortais, como espectros antecipados (*porepë*), são os verdadeiros mestres da "terra-floresta". Toda sua extensão é coberta por seus vastos espelhos (*mirexipë*, *mirekopë*), ornados de penugem branca reluzente sobre os quais andam, brincam e dançam, produzindo assim o vento (*watori*) que mantém o seu frescor. As montanhas, criadas por *Omama*, são suas casas. No entanto, eles têm que dividir seu reino com outros entes, não menos numerosos e muito temidos pelos humanos: os *në wāri kiki*⁷, os seres maléficos que habitam as profundezas da floresta (*urihi komi*, "a floresta fechada, sem caminhos"), as encostas dos montes e as águas profundas dos lagos e dos rios.

A maioria das curas xamânicas consiste, assim, no enfrentamento entre os *xapiripë*, espíritos auxiliares do xamãs, e estes seres maléficos da floresta que consideram os humanos como presas de caça (os adultos como macacos; as crianças como papagaios) e capturam suas imagens vitais (*utupë*) para devorá-las. Hoje, porém, os xamãs Yanomami relatam que os inimigos mais temidos pelos *xapiripë* não são mais, como no passado, esses seres maléficos da floresta, mas novos entes canibais que chegaram dos confins do mundo. Estes seres canibais, insaciáveis e cruéis, são os espíritos das epidemias (*xawaripë*) nascidos da "fumaça do metal" (*xawara wakëxi*) que os Brancos – o "Povo da mercadoria" – propagam por todo lugar por onde passam.

⁷De *në wāri*, "valor de mal" e *kiki*, a forma do plural para agregados.







Klaus Schedl

TILT

A ideia central de minha composição *TILT*, que perfaz a primeira parte do espetáculo, é a destruição. A destruição e o mecanismo que a ela chega inevitavelmente – uma espiral de tomada de posse e apropriação de terras, crença incondicional no progresso e superioridade. Ela vale para o desmatamento atual da Amazônia, assim como para todas as outras destruições da natureza, dos homens e de ideias. Assim, em primeiro lugar, represento musicalmente a sujeira e a voragem do progresso. Uma voragem que deve ser sentida também fisicamente pelo corpo, através da música. Num primeiro momento, sobreponho inúmeros arquivos sonoros das mais diversas fontes e dos mais diversos materiais – grandes e pequenos –; um modo de trabalho que só pode ser realizado dessa forma com auxílio digital. Surgem, então, blocos de material acústico, que, dependendo dos arquivos sonoros, tornam-se porosos ou compactos. Assim como um escultor o faz, vou desbastando camada por camada, deixando que surjam estruturas acústicas e associadas ao tempo. Estas podem se manter em sua opulência, ou terminar em um tom ou pulso. Através da complexidade impenetrável desses blocos de material acústico ou desses sons empilhados, eu conscientemente me privo da possibilidade de um modo de composição "normal", clássico, que via de regra monta a música a partir de elementos estruturais individuais (sons, frequências). Dirijo-me, ao contrário, para uma situação em que só consigo criar estruturas musicais a partir de minha percepção (auditiva). *TILT*, de certa forma, é uma ópera "copiada de ouvido" do material acústico.

Klaus Schedl

Compositor, criador do grupo piano possibile, compôs obras de câmara, sinfônica, teatro música e projetos relacionados às novas mídias.



Roland Quitt

TILT

Roland Quitt

Dramaturgo, com formação em Música, Filosofia e Germanística, é presidente interino do comitê de teatro música no Instituto Internacional de Teatro (ITI).

Walter Raleigh e o El Dorado

A expressão de língua inglesa *to tilt* denomina a inclinação e posição torta de um objeto. Conhece-a quem antigamente se ocupava da extinta arte de jogo *pinball*. A palavra *tilt* se destaca quando, através de abalo ou virada da superfície de jogo, ocorreu a tentativa de um ataque externo, que irritou a sensibilidade do sistema. *Tilt* significa: as luzes cintilam, mas nada mais reage. *Tilt* significa: distrito do sistema, risco perdido, jogo vencido. *Tilt* significa: o jogo terminou porque você foi longe demais na sua tentativa de manipular. *Tilt* significa: passou, e *mea culpa* porque passou.

Walter Raleigh nasceu em 1552. Ele chegou a uma alta posição na corte inglesa. Em 1618, com a troca de poder, terminou no cadafalso. Ele foi o primeiro a despertar na Inglaterra o sonho de possuir a América do Norte, mas sua colônia foi um fiasco, nenhum dos então colonos sobreviveu. Ele a chamou *Virginia*, segundo a rainha "virginal" que sucumbiu ao seu charme e à sua inteligência política. Quando Elisabeth, que nunca quis ter filhos e mais tarde extinguiu a dinastia com sua morte, descobriu que Raleigh amava uma mulher mais jovem, ela lhe subtraiu seus favores. Com sua narrativa de viagem *The Discoverie of the large, rich and beautiful kingdom of Gviana*, ele voltou a gozar da consideração dela, embora então apenas como consultor político.

Esse empreendimento, a expedição de Raleigh à Bacia de Orinoco, na verdade também não teve sucesso. Guyana, o reino fantástico, e sua subordinada capital Manoa – "que os espanhóis chamam El Dorado" –, permanecem em seu relato como um fantasma constantemente conjurado. Nunca pisou lá, nunca a viu. No entanto sabe descrevê-la nas cores mais vibrantes com base nos mais diversos testemunhos. Confirmações destes ele leva a campo, as quais remontam até os mais considerados autores da antiguidade. Se naquele tempo alguém tivesse alguma sombra de dúvida a respeito, depois da leitura do relato de Raleigh a existência de El Dorado era certa.

El Dorado deveria trazer abundância para a Inglaterra. Raleigh conclama sua rainha para a sua ocupação, exploração. El Dorado deveria solucionar problemas de distribuição, eliminar o desemprego. Iria acabar com a pobreza, trazer paz interna.

À sua nação, El Dorado deveria propiciar a condição mais elevada na disputa internacional. El Dorado, segundo descobriu, era rodeado por um grande lago. Nessa caracterização se baseiam, até a época de Humboldt, diversas conclusões geográficas, todas supondo a terra do ouro nos arredores do Rio Parima – e até hoje é considerada uma das regiões mais remotas do mundo. Em 1974, e ainda mais numerosos em 1988, chegaram lá garimpeiros, desbravaram e envenenaram a floresta, massacraram aqueles que lá viviam escondidos. Da riqueza mineral dessa região, que hoje é pesquisada por radar aéreo ou satélite sem qualquer risco, políticos brasileiros esperam muito hoje para a solução de problemas, cuja listagem exata Raleigh já havia feito. Sem ser perturbado e em isolamento voluntário, sobreviveu antes ali, durante mil anos, o povo Yanomami.

Tudo está lá, tudo já posto no relato de Raleigh: a necessidade do progresso, a ideologia princípio do crescimento, a ideia de sempre aproveitar o que vem de fora, o elemento externo ao sistema, para a resolução de seus problemas internos. Quem – não muito tempo depois de Colombo – teria podido falar a Raleigh sobre os limites do crescimento? Quem poderia dizer-lhe que estes poderiam tornar-se apertados, ainda mais apertados do que foram naquele tempo na Europa? Na caça ao El Dorado, o Amazonas, e para além dele todo um continente, foi desvendado. Desse modo, o Novo Mundo cresceu para envelhecer, e parece que outros, mais novos, não vão se apresentar tão cedo aos nossos olhos. O relato de Raleigh está no início do movimento de pensamento europeu de 500 anos, muito ainda é inconsciente, por isso cheio de contradições que podem ser lidas como indicações nas profundezas de uma subconsciência européia. A perturbadora variedade – aquilo que hoje chamamos "biodiversidade" – se mostra aos olhos de Raleigh primeiramente no Orinoco. Num momento ele antecipa Rousseau, consegue imaginar lá homem e natureza em imagens paradisíacas. Em seguida essa terra lhe parece impregnada do pavor de Hobbes, em sua falta de controle, sua ausência de nome e conceito. Um componente erótico, quando fala de nomeação, de cartografia, atravessa suas metáforas – para ele, trata-se de poder, de submissão, de possessão. Quando Raleigh descreve a excessiva crueldade dos espanhóis para com a população, durante muito tempo suposta, sua compaixão se revela farsa maquiavélica. Ele aprendeu que lá, na floresta, um branco sem um índio ao seu lado para ajudá-lo é o que há de mais ridículo e ao mesmo tempo mais desamparado. Raleigh, portanto, não aconselha tratar os índios com humanidade, aconselha adiar a matança. Mostrar rapidamente a própria cobiça do ouro é bobagem medieval espanhola; e aconselha sua rainha ao cálculo dos novos tempos. Agora, escreve ele, acreditem: nós, ingleses, somos melhores. É nossa vantagem decisiva. Eles acreditam, e eu lhes assegurei que viemos para libertá-los dos espanhóis. Eles sofrem demais, e em seu desespero esperam pela rainha virginal. Ezrabetha Casipuna – eles até rezam por ela como deusa. E isto é a obra que eu mesmo construí para a Inglaterra! Então, rainha, eu lhe abri o caminho até lá.

A dramaturgia de Tilt

A partir de suas aparentes contradições, da lógica interna de suas motivações, que agem como pano de fundo, este texto foi sintetizado, recomposto. Uma dialética do ouro determina sua continuação:

1.1. Ouro (I)

Partida européia. O caminho para o novo continente. Termo condutor, mas ainda pouco determinante: "El Dorado".

1.2. Paraíso

Natureza (I): Plantas e animais, sua beleza e variedade; pessoas, sua beleza e amabilidade, sua vida feliz e equilibrada. Beleza e graça, sobretudo das mulheres.

1.3. Ouro (II)

Admiração (quando eles quase ainda não têm ferramentas) também com a qualidade do ofício do ouro de lá.

2.1. Medo

Natureza (II) – como labirinto assustador, porque não transparente. Ausência de nomes dos rios. Perigo de se perder por eles. Força des-

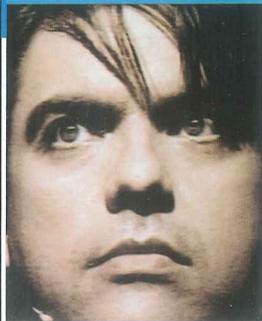
sa natureza, impossibilidade de cálculo. Visões de medo, atestadas por testemunhos: canibais, povo de pessoas sem cabeça (!), a imagem grandiosa que Raleigh tem da "desrazão", posteriormente muito discutida. Medo da falta de poder, impotência: mulheres que praticam o poder sobre os homens – as "amazonas".

2.2. Ouro (III)

Visão de um paraíso do ouro novo, artificial, que, como imitação do natural, toma seu lugar mas se tornou racionalmente dominável. Todos os detalhes são atestados por ouvir dizer: uma cidade de ouro; como refinado produto da razão encontram-se nela reproduzidos todos os mais ínfimos detalhes da natureza: selvagens, pássaros, árvores, mesmo folhas e suas nervuras. As pessoas lá se besuntam de ouro em pó, sua natureza é vencida, elas mesmas se tornaram "ouro".

2.3. Luta

Por medo (2.1.) desenvolvem sobre a visão resistência e luta contra a natureza, a vontade de vencê-la, mas ao mesmo tempo de salvar seu elemento paradisíaco através da "douração" (el dorado = o dourado).



3.1. Ouro (IV)

Partida européia (prossequindo motivos de 1.1.), o caminho para o interior, a penetração masculina.

3.2. Cálculo

A ajuda necessária dos índios. Detalhada instrução para enganá-los, subsequentemente roubá-los, submetê-los e (se nada melhor acontecer) destruí-los.

3.3. Ouro (V)

Loucura no cálculo: visão enciclopédica de tomada, medição e nomeação, com isso poder e submissão. Enxurrada de nomes e números: "*Gyiana is a country that hath yet her maidenhead, the face of the earth hath not been torn. It hath never been entered or possessed. So as whosoever shall first possess it, shall be greatest.*"⁸

Nesta peça há texto, há performance. Há para ela posições e ações. Não são personagens, não há espaço para representação. Existe um componente de mediação, trata-se de propaganda, engano pela aparência. Três telas fundem-se como possibilidades,

olhar mais fundo nos rostos, tão perto que renunciam ao mais individual. Aparentemente experimentamos os performers para além de sua profissão, aparentemente os experimentamos particularmente como pessoas. Mas, contraditoriamente, eles permanecem, como projeções, afastados pela mediação. As telas mentem, sob as projeções há ações falsificadas, que não estão de acordo com as ações reais. Às vezes essas "*talking heads*" podem ter algo de políticos, às vezes de entrevistados de uma série de documentário, cujo início perdemos e cujo objeto ainda devemos desvendar prestando mais atenção – sobre cada uma das visões eles respondem a perguntas formuladas conjuntamente, mas não ouvimos as perguntas. Detalhes do plano de imagens e de teatro não fazem parte da composição, nesta peça são deixadas à mercê da direção. Porque *TILT* é uma peça sobre a violação, há dois homens e uma mulher. Essa constelação, seu teatro de rostos, faz uma ponte com *A Queda do Céu*, que a princípio é um teatro de máscaras.

⁸ "*Guiana é um país que ainda tem sua virgindade, a face da terra não foi rasgada. Nunca foi penetrada ou possuída. Assim, aquele que deve primeiramente possuí-la, deve ser o maior*"





Tato Taborda

Sobre conceito e música de *A Queda do Céu*

Um fluxo de energia, despejando pressão sonora em equações voláteis de alturas, durações, timbre, intensidade e posição espacial. Ao mesmo tempo, como em uma banda de Möbius, um permanente fluxo de signos, por onde escorre uma sucessão de referências que nos remetem à outros signos, sejam eles fragmentos de outras músicas, idiomas reais ou fictícios ou sonoridades identitárias que materializam o invisível: o som das coisas. Esse aspecto polisêmico, genérico do discurso musical, foi levado ao extremo na partitura de *A Queda do Céu*. Logo à partir da primeira visita à Watoriki, ficou evidente o papel da escuta como veículo cognitivo primordial, ao contrário da hipervalorização da visão em um contexto urbano, como o das grandes cidades brasileiras. Dois aspectos saltam aos olhos e ouvidos quando se entra na floresta na companhia dos Yanomami. Primeiro, a constatação de que, naquele ambiente, a visão é totalmente decepcionante como fonte cognitiva. Para qualquer direção que se olhe, com a perspectiva limitada pelo denso emaranhado vegetal, todas as paisagens parecem a mesma, ou variações quase imperceptíveis (para nós...) dela.



Tato Taborda

Compositor e Doutor em Bioacústica, vem apresentando suas obras em festivais internacionais. Criador do Grupo Juntos-Música Nova e curador de projetos de música contemporânea.

A audição, ao contrário, nos permite mapear o entorno de forma bastante precisa, o que em certos casos pode ser vital. Como dizem os Yanomami, quando você vê a onça, já é tarde demais... O segundo impacto é o da percepção de que, em um ambiente altamente preservado como aquele, as espécies que por ali transitam e se comunicam desenvolveram um sentido de auto-orquestração de grande complexidade e sofisticação, onde cada indivíduo e espécie pode emitir seu sinal sonoro de forma desobstruída, ocupando posições nos eixos do tempo, frequência e espaço que não se superpõem aos demais, assegurando que cada um possa passar sua mensagem, como acontece em uma divisão por naipes em uma orquestra ou nas estratégias que asseguram discernimento às diferentes vozes no contraponto. Encaixar ou superpor, naquele contexto, pode ser a diferença entre passar o material genético adiante ou gritar ao léu durante toda a noite. Curiosamente, a paisagem sonora florestal é altamente amigável à voz humana. Um sonograma realizado naquele audioespectro revela uma banda de frequências praticamente desocupada entre 100 e 300 Hz, que corresponde ao registro confortável da fala humana. Como um pequeno triângulo, que se sobressai em um *tutti* orquestral fortíssimo, a voz humana, ali, se propaga sem nenhum esforço.

Curiosamente a música Yanomami é inteiramente vocal. Seu único instrumento, não utilizado durante os cantos mas como sinal inicial nas cerimônias de recepção aos visitantes, é uma flauta de bambu, a *Purunuma usi* que, sem furos e também curiosamente, produz apenas os sons da série harmônica, a lógica sonora natural.

Dessa primeira visita vieram, portanto, os conceitos fundamentais que orientaram essa tentativa de olhar o mundo (e nós mesmos) através de uma outra perspectiva, a Yanomami. Música e dramaturgia foram construídas a partir dessa premissa, com o cuidado de que nenhum aspecto visual ou sonoro original pudesse ser reconhecido no resultado final. Deles extraímos um conjunto de modelos, que nos remetem aos originais não por sua superfície visível/audível mas por sua estrutura interna, conceito orientador ou comportamento.

Primeiro veio a idéia de que o espaço de performance fosse disposto como um labirinto, compartilhado por público e intérpretes. Nesse espaço, de baixíssima visibilidade e de natureza altamente polifônica, a dramaturgia é predominantemente conduzida pelo som. 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. Esse espaço se desdobra em três planos simultâneos de significação: por um lado é, claro, uma metáfora da floresta mas, também, tela onde se materializam as visões, sonhos e profecias do Xamã, por cuja garganta ressoa a voz da floresta e dos espíritos *xapiripë* e, principalmente, a representação de sua própria estrutura cerebral, onde os eventos de som e imagem pudessem ser percebidos como a atividade elétrica inerente ao seu estado de sonho-antevisão da catástrofe eminente.

Nos extremos desse espaço, separados por mais de 50 metros, dois poderosos vetores de energia sonora, dois personagens oriundos da mesma estrutura mítica mas com polaridades inversas, enfrentem-se em um duelo. De um lado o Xamã, cuja voz se propaga por uma rede de 24 pontos de difusão distribuídos pelo espaço, como um firmamento sonoro. Sua missão é impedir que o céu desabe, o que já aconteceu em tempos ancestrais e que, mais uma vez, se avizinha pela leitura fina de um conjunto de sinais da natureza em transformação, em perfeito alinhamento com as mais dramáticas previsões da ciência branca. De outro, Xawara, o espírito das epidemias, associado à fumaça, física e metafísica, que emana dos objetos e hábitos tóxicos dos brancos. Xawara também se desdobra em um rede polifônica, só que subterrânea, através de três personagens que o representam na invasão daquele território-floresta-tela-cérebro: um político, um cientista e um missionário. Impulsionados por Xawara, esses três vetores movem-se imbuídos da legitimidade de suas respectivas missões, de progresso material, conhecimento científico e salvação dos que vivem nas trevas. O Xamã, ciente de que a posse plena do ouro, sangue e almas é a garantia da queda do céu, cria obstáculos à sua movimentação com a força de sua arma mais poderosa, sua garganta, omnipresente pela rede de difusão.

A rede polifônica de Xawara se serve do outro lado da banda de Möbius: do fluxo de signos. Os três invasores arrastam em seus percursos três pesadas caixas metálicas, Esses objetos são, na verdade, artefatos sonoros, de onde emergem sons que os definem enquanto identidades, além de sons instrumentais que lhes servem de acompanhamento orquestral pessoal e portátil. Os sons instrumentais vindos das caixas são as partes móveis de um aparato orquestral de metais e percussão, fixo ao lado de Xawara. A constante movimentação da tríade branca e suas respectivas caixas distribuí pelo espaço essas peças móveis da orquestra, criando configurações sempre diferentes, dependendo do posicionamento de cada indivíduo-público, agora transformados em testemunhas-cúmplices, agentes involuntários da ação de penetração e ocupação do espaço físico-mítico-mental comandada por Xawara.

Roland Quitt A Queda do Céu

Watoriki

No início de nosso trabalho havia o convite para um mundo singular. Aqueles que o haviam feito tinham motivos para não fazê-lo. Pessoas em quem confiavam haviam dado garantias, mas éramos brancos – apesar disso nos interessávamos por sua existência, e com nossos meios, falaríamos sobre eles para outros brancos.

Para as pessoas de *Watoriki* - era fácil deduzir pelo seu comportamento -, continuávamos sendo desconhecidos, o tempo todo. Éramos estranhos em nossa aparência, nada transparentes em nosso comportamento. Gemendo com as pesadas mochilas, havíamos levado montanhas de coisas inúteis. Enigmáticos éramos em nossa obsessão de conservar o passageiro, aspirar sons e imagens em aparelhos mágicos para então levá-los conosco, para longe da floresta, onde tinham seu lugar e a quem pertenciam. Alguns de nós não falávamos português, e isto para eles, que conheciam duas ou três palavras naquela língua, era incompreensível. Então foram embora e nos deixaram lá. Éramos brancos mais engraçados e bobos do que aqueles que haviam encontrado até então: brancos - parece que havia até aqueles que não falavam a língua dos brancos!

No começo, muitas vezes fiquei bravo nessa aldeia. De dia, minha rede estava sempre ocupada. Em vão tentei mostrar, para aquele que nela se balançava (parecia-me que por provocação) e me olhava diretamente nos olhos, como aquele maldito clima me corroía, e que portanto eu precisava urgentemente daquele lugar na rede. À noite minha lanterna muitas vezes sumia, e eu, cego, tropeçava nos que dormiam quando, no caminho para o xixi, não encontrava a saída da casa redonda. Os Yanomami têm uma relação singular com a propriedade. O que para eles tem valor, um adorno de penas ou uma ferramenta de metal, passam adiante tão logo alguém apenas pergunte sobre eles, e esse é somente um dos di-



versos mecanismos de sua cultura que os preservam de um amontoado de posses. Mas eu não queria passar adiante minha faca espanhola, nem a provisão de meus cigarros tão pouco necessários para a sobrevivência; eu fui "avaro", e tinha assim a pior qualidade, a única que me proíbe a entrada no céu Yanomami. Fiquei arrogante; afinal de contas, aquilo não ia fazer diferença para mim. Mesmo assim, eu não poderia sobreviver muito tempo num céu que está anexado à terra Yanomami.

Penosamente, e ao mesmo tempo me envergonhava disso, estava emocionado com o emocionar-me a toda hora. Mães ali amamentam seus filhos até os quatro anos, elas simplesmente deixam morrer os que nascem depois – claro, não haveria leite suficiente para dois ao mesmo tempo. Os Yanomami, quando falam com você ou com outros sobre você seguram sua mão, pegam você pelo braço, acariciam você. A proximidade corporal é uma necessidade profunda para eles, e eles vivem essa necessidade sem freios ou vergonha.

À noite, até a hora em que eram substituídos pelo estranho grito amazônico dos galos de Watoriki, outras vozes me acompanhavam no sono, igualmente desconhecidas, perturbadoras. No Equador, o sol cai às seis como uma pedra, e até hoje fico feliz de ter sido poupado de saber que os morcegos, cujo bater de asas eu sentia perto dos ouvidos, também gostam de chupar o sangue humano na noite amazônica. Nessa hora em que os vampiros chegam, começam em Watoriki as "notícias vespertinas": as famílias sentam-se retiradas em suas fogueiras, um então sobressai do lugar absolutamente escuro, cercado por suas chamas. Ele fala, indo e voltando, dos problemas do corpo que lhe restaram naquele dia. A voz passeia, ecoa às vezes de perto, depois de longe. Pelo retorno de sons imediatamente incompreensíveis, você reconhece sua desconhecida forma de falar e pensar. Raramente parece dizer algo novo, mas não quer parar. Parece ser rapsódia, ao mesmo tempo "tema com variações" – você a toma sono adentro.

Xawara

Rapidamente entendemos em Watoriki que não poderíamos simplesmente fazer uma peça "sobre os Yanomami". Não podíamos generalizar a pouca e concomitante experiência pessoal impactante num objetivo qualquer pré-concebido, sem funcionalizar as "pessoas da montanha do vento" – e só havíamos conhecido elas –, abusar de sua hospitalidade e com isso dinamitar o pouco de experiência pessoal assegurada para a peça. *A Queda do Céu* tornou-se, assim, uma peça sobre Watoriki.

Contato recíproco para os Yanomami mal alcança aldeias vizinhas. Bruce Albert transcreveu o *Yanōmami*, xamãs vêem hoje a necessidade de alfabetizar suas aldeias – a palavra escrita dá possibilidade de rede, de mobilização e resistência à influência externa, que ameaça sua vida e sua cultura. Mas só a escrita já muda sua cultura. Durante 2.500 anos esta insistiu nas vantagens de uma negação de tudo o que é fixo, numa vida na ligeireza do momento, que busca radicalmente a harmonia com o momento. Com o conhecimento no poder da palavra escrita, com a consideração de que ela leva a poder escrever, diminui nos jovens a consideração dos xamãs; em *Watoriki*, estes temem pelo seus descendentes, poucos lá ainda têm vontade de assumir a privação de uma respectiva obrigação de vida.

Mal parece um milagre, e alguns começaram a pintar. Na impressão pessoal, que até então se baseava em formas passageiras do performativo, surge assim o fixo. No livro escolar que eles usam em *Watoriki* vê-se uma imagem de *Xawara*. *Xawara* é o monstro do infecto branco. Nesta representação *Xawara* é azul, mas tem um rosto branco, em cujo contorno parece formar-se uma barba. Escamas vermelhas formam o pano de fundo de *Xawara*, facilmente se reconhece nelas um fogo. Com o metal – com facões e outros produtos industriais – vieram para *Watoriki* as epidemias. *Xawara* é a epidemia, a morte coletiva, o suplemento fumegante e canibal do metal negociado pelos brancos. Os brancos, diz-se em *Watoriki*, seriam apaixonados por *Xawara*, são apaixonados por seus produtos de consumo, que no final só trazem morte, falta de vida. *Xawara* mora nesses produtos de consumo. Estes roubam dos brancos a razão, muito na forma como um Yanomami conhece do amor por mulheres.

Xawara, a destruição de sua cultura, hoje está em toda parte. Onde os brancos trazem sarampo, malária, onde por meio da tentativa de fugir das epidemias são despovoados grandes pedaços de terra como num efeito dominó, é lá que se fica, apesar da atividade médica dos xamãs, perto dos postos de saúde dos brancos como daquele perto de *Watoriki*, onde há uma enfermeira brasileira e, por meio dela, acompanhamento médico tradicional. Isto acaba a existência nômade, acaba com ela um antiquíssimo conceito de persistência ecológica. Anteriormente as aldeias voltavam a se locomover dentro de no máximo dez anos, abandonavam o solo antes que estivesse inutilizado, não caçavam na floresta até que ela estivesse deserta de animais selvagens. Agora os habitantes de *Watoriki* vivem lá desde 1982.

A peça

Tato Taborda desejava descrever a floresta (com a qual os habitantes de Watokiri se sentem em fusão numa unidade inseparável) com sua música. Mas não de fora: queria que ela fosse vivenciada como música espacial numa instalação a ser percorrida. Três incorporações do homem branco, pela ordem através da qual os *Watorikitheripë* cruzaram com eles, foram enviadas selva acústica adentro, com o pesado pacote da bagagem branca. Queremos vê-las imaculadas das "corrupções" de suas respectivas profissões, elas são combatentes do "Bem", formam uma tríade, na qual se combinam a paz espiritual (o missionário), o saber esclarecido (o cientista) e o bem-estar material (o político) para, juntos, darem fundamento a uma idéia de humanidade que os une. São aparições animais – os Yanomami não só não conhecem números que vão além de dois, como também não dão nomes às pessoas (e assim é impossível chamar alguém que está longe); em vez, para se referirem a ausentes na conversa, recorrem a "comparações com animais", pois acreditam que cada ser humano tem um "duplo" animal o cosmos dos animais.

Na floresta metafórica, como hoje na real, reina a guerra. Para além do campo de batalha, como sempre, encontramos os generais: *Xawara*, o princípio que acompanha e conduz os brancos, e o adversário da *Xawara*, o xamanismo. Com a decadência destes, acreditam hoje os xamãs, tem-se também a da floresta, com a qual também a do mundo não pode mais ser adiada – algo fala a favor de que eles têm razão em pensar assim.

Como a real, nossa floresta é povoada de espíritos – espíritos com os quais o xamã se une, que entram nele, falam a partir dele. Assim ela é o cérebro do xamã, e os três brancos que nela se encontram são esquemas descontinuados de pesadelo, lembrança. Como memória ela não é um espaço sem conceito, mas sim um espaço que não pode ser trazido para nossos conceitos. E se ali há língua dos brancos ("desenvolvimento", "dedução", "deus" são nossos conceitos), ela se transmuta no incompreensível, no zunir ridículo de insetos, como os habitantes de Watoriki ligam a nosso balbuciar sem sentido e desarticulado.

A isso antecede uma parte falada. Ela se refere à hora dos morcegos, à resolução vespertina de problemas no discurso intercalado, interno, à tentativa de fazer sentido a partir do escuro no campo interno da aldeia redonda. Refere-se à necessidade, onde não há escrita, de recontar histórias, reinventá-las no momento da narrativa, fazendo com que as histórias antigas se transformem, encontrem adequação à nova experiência como modelo de explicação.

São vozes xamânicas que aqui trazemos para circundar, circundar problemas cósmicos. Sua distribuição não permite indicações do papel, ela tenta capturar a dissolução de identidade, que nos xamãs surge no contato com seus espíritos – o que para nós se chama esquizofrenia e é excluída da sociedade, enquanto na terra Yanomami é objetivamente fomentada e considerada condição básica para o conhecimento superior do mundo. As vozes flutuantes descrevem quatro tipos de homem branco, dois deles aparecem ligados um ao outro, e apenas três deles se encontrarão novamente mais tarde, no labirinto de nossa floresta:

Missionário. Protótipos de sua caracterização são os representantes da seita evangélica missionária *New Tribes Mission*⁹. Desde o final dos anos 50 ela trabalhou em Tototoobi, uma aldeia próxima (e ligada por muitos laços parentais) de Watoriki. Para os mais velhos, a *New Tribes Mission* representou o primeiro contato duradouro com os brancos. Depois que *Teosi*, o deus cristão, não preservou a maior parte dos habitantes de Tototoobi, em 1968, da morte por sarampo levada pelos missionários, a confiança nestes diminuiu dentre os sobreviventes, que novamente teriam se dedicado a Satã, ao se voltarem para a prática do xamanismo.

Cientista. Não é só em Watoriki que os Yanomami dispõem de um antigo sistema diferenciado para manter a vida em harmonia com o presente, descartando tudo o que possa prejudicá-lo. A cinza dos mortos é comida por seus familiares, e assim a morte é integrada à vida. No mundo exterior todo rastro do morto é cuidadosamente eliminado, e seu nome (= descrição caracterizadora) será apagado, não pode mais se falar nele. Como havia esse tabu em relação aos mortos, para efetuar estudos genealógicos, o antropólogo americano Napoleon Chagnon – que em Watoriki é conhecido como Shaki – extorquiu de crianças as características de identificação. Assim, com o apoio da *New Tribes Mission*, ele roubou em 1966/67, sangue das veias dos habitantes daquela região para a pesquisa genética dos serviços atômicos americanos, que subvencionaram sua expedição, sob o falso argumento de aplicação de uma vacina¹⁰. Por isso, hoje os mortos dos quais se originam não podem ter paz, assim como seus familiares, que, de acordo com seu hábito, nunca puderam sepultá-los.

⁹ *Com os missionários católicos (como os salesianos liberais) os Yanomami tiveram experiências menos traumáticas em outros lugares. A New Tribes Mission (NTM), fundada em 1942 em Chicago, ocupa atualmente 3.300 missionários em mais de 20 países, tem sob diversos nomes várias páginas da internet e publica na Alemanha a revista "Gehet hin" (Vão lá). Sua revista "Brown Gold", que existe desde 1943, foi uma fonte importante para a peça. No final dos anos 70 a NTM desistiu de sua missão na Amazônia brasileira; em 2005 ela foi expulsa por Chavez na Venezuela.*

¹⁰ *Apesar do engajamento de várias ONGs, a University of Pennsylvania, na qual a maior parte dessas amostras está armazenada, não as revela, tão interessante é o DNA de um povo ao qual falta um gene especial e que por tanto tempo se manteve em total isolamento para influências externas.*

Kim Hill, da *University of New Mexico*, fornece um modelo para a figura de nosso cientista – segundo ele, a utilidade que essa pesquisa traz justifica o roubo de Chagnon: interesses particulares, neste caso os dos Yanomami, devem ser relegados pelo interesse geral da humanidade, diz Hill¹¹.

Figura dúbia: garimpeiro. Político, "Shaki" publicou em 1968 *Yanomamö: The Fierce People*. Com esse texto, tornou famosos os Yanomami e ao mesmo tempo os estilizou, através de todo tipo de manipulação de dados de pesquisa, naquele proto-embrião cruel da humanidade, que sobre eles já havia projetado antes do início de sua pesquisa, bem de acordo com sua posição em relação à biologia. As publicações de Chagnon deram ao governo brasileiro sua legitimidade moral para tratar com selvagens tão ariscos. O êxtase do ouro estimulado por ele por volta do final dos anos 80 (ver texto de Bruce Albert neste programa) foi até então, para os Yanomami, a prova mais difícil trazida pelos brancos. Por duas vezes nossa peça ultrapassa nesse ponto a perspectiva geral de Watoriki, sem, no entanto, abandoná-la completamente: por causa das expedições militares que Watoriki, sob a condução do xamã Davi Kopenawa, empreendeu contra os garimpeiros, estes se retiraram da região, e Watoriki foi poupada das devastações piores, citadas na peça. Por isso, o garimpeiro motivado pelo ímpeto pessoal de lucro continua sendo para nós uma marionete do político idealista, que mais tarde mandamos para a selva com o missionário e o cientista. Essa figura, até hoje desconhecida da maioria dos Yanomami não apenas em Watoriki, permanece uma experiência especial de Davi Kopenawa, que hoje, como porta-voz de seu povo, leva uma vida entre dois mundos¹².

¹¹ Kim Hill. *Some Final Thoughts on The Ethical Implications of "Darkness in El Dorado"*; in: Robert Borofsky. *Yanomami. The Fierce Controversy and what we can learn from it*. University of California Press, 2005.

¹² Mais importantes fontes do texto: *Conversas traduzidas de Bruce Albert, com xamãs e habitantes mais antigos de Watoriki, assim como com Davi Kopenawa / John H. Bodley. Victims of Progress, 5th.ed. Lanham (AltaMira Press) 2008 / Contribuições de Albert in: Johannes Wilbert, Karin Simoneau (Org.). Folk Literature of the Yanomami Indians. University of California Press 1990 / Original inédito de: Albert, Kopenawa. Le Chute du Ciel, Paroles d'un chaman Yanomami. Paris (Plon Collection Terre Humaine), a partir de outubro de 2010 / Jaques Lizot. Im Kreis der Feuer. Aus dem Leben der Yanomami-Indianer. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt a.M. (Syndikat) 1982 / John Hemming. Red Gold. The Conquest of the Brazilian Indians. London (Macmillan) 1978 / John D. Early, John F. Peters. The Xilixana Yanomami of the Amazon. History, Social Structure, and Population Dynamics. University Press of Florida 2000. / Jean de Lery, *Brasilianisches Tagebuch 1557*. Tübingen, Basel (Horst Erdmann Verlag) 1997. / Hans Staden. *Wahrhaftige Historia und Beschreibung einer Landschaft der wilden, nackten, grimmigen Menschenfresser, in der Neuen Welt Amerika gelegen (1557)*. Kassel, Wilhelmshöhe (Thiele & Schwarz) 1978.*









Peter Weibel

Diretor Geral do ZKM e artista com trabalhos ligados às artes visuais e novas mídias, música e performance. Teórico da Arte Mídia, foi por diversas vezes consultor artístico e curador-chefe de museus.

Peter Weibel

Conferência Amazônia. Na expectativa da aptidão de um método racional para a solução do problema climático

A ópera é sempre, desde que nasceu, uma arte multimídia – a ligação entre imagem e movimento, teatro e música. Queremos atualizar essa tradição da ópera por meios contemporâneos, para estar ao nível do tempo. Quando dispomos de novas mídias audiovisuais, que possibilitam as novas conexões entre imagem, música e fala, devemos aproveitá-las. Esta é talvez a primeira ópera sem músicos. O computador é o meio universal para luz, imagem e som. Apenas os aparelhos de transmissão são distintos: projetor, alto-falantes, refletores. Até então cantores e atores atuavam como aparelhos finais ou de transmissão da partitura, do roteiro, do argumento ou do modelo musical ou literário. Hoje, projetores podem assumir ou apoiar a tarefa dos cantores. A tarefa dos músicos pode ser assumida pelo computador. Esta é provavelmente a primeira ópera composta inteiramente a partir do meio do computador. Não apenas a música é composta com ajuda do computador, como também o palco e as imagens são assim produzidos e executados.

O termo de um teatro música multimídia é redefinido conceitualmente com base no computador: teatro música e arte midiática fluem um na outra. A música torna-se visível; imagens e dados, audíveis. Os cantores cantam pela primeira vez fórmulas matemáticas e químicas, que se transformam em sinais de luz e som. São utilizadas novas interfaces para alcançar uma sinestesia universal. Todas as possibilidades virtuais e multimídia do moderno teatro musical são expostas. Já em

minhas outras óperas midiáticas, *A vontade artificial* (1984), *Vozes do espaço*, interior (1988) e *A loucura de Wagner* (1995), tentei encontrar para o novo teatro música um fundamento midiático e elaborar novas soluções cênicas. Com a atual e avançada tecnologia, no entanto, tornou-se muito mais fácil tentar uma nova e vasta orientação do teatro música. Os conceitos que esbocei dizem respeito a novas interfaces entre música, imagem e palco. Em vez de uma orquestra, emprega-se uma mesa multisensorial que, como a superfície de um iPhone, pode produzir sons e imagens pelo toque. Essa mesa, portanto, é um instrumento musical assim como uma máquina de imagens conduzida pelo computador. A segunda máquina de imagens é a própria cena, o palco das mais precisamente dirigidas animações de computador. O termo de aparelhos periféricos ou aparelhos de transmissão é definido de uma forma artística completamente nova.

Com base em todas as reflexões, usei registros matemáticos e modelos, sobretudo *Game of Life* (O Jogo da Vida), de John Conway. As pesquisas de E.E. Horton sobre a topologia fluvial (1945), de C.D. Murray (1926, 1927) sobre a duplicação de artérias e hastes, os trabalhos de S. Ulam (1966) sobre modelos matemáticos de crescimento, de Neumann *Cellular Automata* (ver A.

Burke, *Essays on Cellular Automata*, 1970), o *Code de Wolfram* (2002), teoria de gráficos, pesquisas de simetria na química molecular etc, foram também testemunhos de minhas reflexões, de como poderia usar a linguagem matemática para a representação da natureza. Transferi esses fundamentos matemáticos não apenas para o cenário, ou seja, para a composição visual, mas também para a composição acústica. Sons encontram-se em vizinhança, são vizinhos no tempo, formam uma série temporal. Também em minha imaginação de "música molecular" os sons formam vizinhanças. Mas eu transformo a vizinhança temporal numa vizinhança espacial. Música torna-se de uma temporal teoria de intervalo em uma topologia. Topologia é uma área da matemática e também tem seu uso na química, neurologia e anatomia: a ordenação espacial das partículas de macromoléculas na bioquímica, a ordenação dos neurônios numa rede neuronal artificial, a ordenação de partículas de células e órgãos. Nesse sentido me pareceu importante responder a pergunta: "Como soa a natureza?": como música molecular, definida como vizinhança topológica de acordo com as regras de autômatos celulares. Pois precisamente esses autômatos simulam e refletem a evolução como auto-organização molecular. Na primeira cena deve

ser visualizado o molecular jogo da vida sobre o instrumento do palco, por meio de sons e imagens. Tenta-se explicar cientificamente o ciclo biológico da Amazônia, ou seja, o ciclo da água e o ciclo do carbono – processos vitais. Tais processos de vida são simulados matematicamente através do *Game of Life*, de John Conway, no qual o crescimento, a vida e morte de células e populações celulares ocorrem de acordo com simples algoritmos matemáticos. Os tecidos celulares em mutação são projetados numa superfície 3D na forma de uma escada irregular. Cada quadrado da escada é, de certa forma, uma célula ou um pixel. Com a mudança dos estados celulares modifica-se também a música eletronicamente produzida. Regras matemáticas do crescimento da vida produzem e dirigem as imagens e sons. O próprio palco, como cenografia espacial, também é um aparelho transmissor do computador.

Na segunda cena realiza-se a conferência em si. No centro do palco há, por isso, uma mesa de conferência, que é o aparelho transmissor para o computador, um instrumento multimídia, uma máquina de imagens e uma máquina de música. Em vez de instrumentos musicais clássicos como violino e piano, e em vez de clássicos aparelhos de imagem como câmera e projetor, a mesa produz, ao toque, imagens e sons. É

uma interface, comparável com a superfície do iPhone. A organização interna de um organismo biológico gigante, a floresta amazônica, deve ser experienciada acústicamente e visualmente. À mesa tomam lugar um economista, uma cientista, um político e um xamã. Eles discutem sobre o futuro da Amazônia. Na ópera clássica o tema na maioria das vezes são as paixões das pessoas. Entre amor e sofrimento se fiam os dramas da intriga e da traição, que de alguma forma terminam em morte. Neste teatro música o termo destino, no sentido de Niklas Luhmann, é transformado em troca de argumentos e não de sangue. É também o *modus operandi* da política atual: conferências, não guerras, devem solucionar os problemas. A troca de argumentos no conflito de interesses é solução democrática, em vez de dramática. Os participantes da conferência "põem na mesa" seus argumentos, ou seja, imagens, dados, informações etc. Eles falam uns com os outros e uns contra os outros. Reconhece-se a complexidade do problema da Amazônia como problema global, econômico, político e de direitos humanos no sentido de justiça climática. No fundo, um relógio de CO2 corre sem parar, que aponta a crescente produção de CO2 segundo a segundo, em tempo real. Mas também nesse drama musical há a morte. Contudo, não morre um sujeito amado, mas a floresta.

Ao contrário do processo normal, de chegar à encenação passando pelo libreto e pela música, aqui desde o início entrelaçam-se o desenvolvimento da música, do texto e da imagem. Razão pela qual eu ao escrever e imaginar o argumento precisei pensar sincronicamente o palco, as imagens de computador, o texto e a música. Agradeço a Ludger Brummer, Bernd Lintermann e sua equipe, que conseguiram realizar congenialmente e criativamente meus conceitos. O teatro música resultou de uma prática coletiva e interdisciplinar. Um papel importante representou o coro, redefinido por mim, que no fundo é uma parte do público, e por isso se senta ou se posta diante dele. Esse coro comenta e intervém na primeira e na segunda cena. Ou seja, neste teatro música não há o cerne da ópera: a ária. Com ajuda do *Klangdom*¹³, composto de 24 alto-falantes distribuídos em toda a platéia, os sons se estendem acima dos ouvintes, diluem a situação cênica frontal e assumem um papel dramatúrgico por si.

Na terceira e última cena o palco se desfaz tão apocalipticamente quanto a Amazônia. O coro muda de comentarista para coletivo atuante, para um agente coletivo de *agency* e *emergency*. Por isso, o público tem, literal e metaforicamente, a última palavra.

¹³ Sistema de espacialização sonora com capacidade para definição em até 48 canais independentes.



Ludger Brümmer

A música na Conferência Amazônia

De certa forma, o número 3 se oferece como elemento estrutural deste teatro música. Toda obra *Amazônia* consiste de três atos (e perspectivas) e foi produzida por três compositores. O terceiro ato, realizado pelo ZKM, Conferência Amazônia, consiste por sua vez de três cenas, e a primeira dessas três cenas, por sua vez, de três trechos que se diferenciam fortemente em sua estrutura e harmonia. A segunda cena tem dois trechos, e a terceira cena somente um, que novamente somam três. Como mapa para a estrutura geradora visual e musical escolheu-se uma proporção de campos 3 x 3. Desses 9 campos, animados com as regras de autômatos celulares, são geradas todas as partes cantadas da primeira e da terceira cenas.

Ao se comprometer, como compositor, com um material tão inequívoco como o algoritmo *Game of Life*, a interpretação dessas regras e o uso de outras regras tornam-se decisivos, assim como estipular um tema de certa forma desafia a modificação do mesmo.

A reprodução mais clara do *Game of Life* está no início da primeira cena "Paraíso". Aqui, a cada campo estão relacionadas específicas alturas do som. Se um campo se torna "vivo", soa um som estabelecido para esse campo. A informação musical não reside, no entanto, na altura do som, mas na constelação das alturas de sons entre si. Embora a cada cantor esteja agregado um só tom, resulta



Ludger Brümmer

Diretor do Instituto de Música e Acústica/ZKM. Compositor e catedrático, trabalhou com a coreógrafa Susanne Linke e o Nederlands Dans Theater.

dessas constelações uma estrutura viva e diversificada. Ao contrário do momento do ecoar de um som, sua duração é achada pelo procedimento permutativo – o algoritmo das durações de certo modo forma um contraponto ao algoritmo do *Game of Life*.

No segundo trecho as alturas do som se desenvolvem mais livremente, e a imagem sonora é mais densa. Aqui se ouve claramente uma estrutura cromática, com durações breves e processos muito rápidos. No terceiro trecho a harmonia é simplificada e a velocidade diminuída. Mas também aqui a estrutura temporal e a combinação de sons são sempre determinadas pelo algoritmo *Game of Life*.

As oito vozes são duplicadas por oito sons instrumentais (de diversos instrumentos) eletronicamente sintetizados. Em todo caso, os sons instrumentais são variados em nuances frente às vozes no que se refere ao seu volume, entonação e quantidade individual ressoante – a camada instrumental de certa forma é uma variação das vozes -, de modo que surge na cor uma impressão constantemente mutante. O terceiro dos planos sonoros e estruturais usa sons eletronicamente elaborados, que comentam e fazem contraponto com as vozes e, sobretudo, com o texto em frases autônomas. Esse plano também é produzido inteiramente por algoritmos.

No decorrer das três cenas a estrutura sonora dos sons eletrônicos se simplifica cada vez mais. A segunda cena é subdividida em duas partes por um material vocal de um Madrigal de Gesualdo, que se inicia mais ou menos na metade da cena. O material vocal impele-se sob as partes faladas da conferência e ressalta a urgência do caso com meios musicais. Esse material insistente é composto por muitas camadas vocais, dentro das quais vozes isoladas são brevemente reconhecíveis.

Na última cena, por fim, diluem-se as vozes isoladas a uma superfície de cluster ascendente e girando em volta dela mesma, que também se origina do madrigal. Esse "material Gesualdo" é assumido pelas partes cantadas dos vocalistas, aqui, no entanto, por sua vez conduzidas pelo *Game of Life*.

O tratamento vocal no ato Conferência Amazônia mal possui, exceto em uma breve frase, uma parte cantada atribuída a uma pessoa individualmente. As vozes isoladas soam sempre numa mistura de contexto de coro e de solo, na qual o "coro" representa uma unidade, uma idéia, a verdade, a humanidade, a terra ou também a floresta.

Desde o início houve a idéia de atrair os ouvintes o mais próximo possível do acontecimento. Como seria isso melhor realizável do que através do *Klangdom*, desenvolvido no ZKM | Instituto de Musica e Acustica, no qual os sons como paisagem sonora são colocados e podem se mover em torno dos ouvintes? No decorrer do trabalho descobriu-se também que, em prol da compreensão do texto e precisão no ritmo e entonação no conjunto com as imagens projetadas, assim como por razões de encenação, fazia sentido gravar em grande parte as fantásticas vozes individuais e através do *Klangdom* encená-las espacialmente e diferenciá-las como os sons eletrônicos. Com essa consequente decisão foi possível determinar uma coreografia precisa de movimentos. Para além da qualidade de uma coreografia espacial dos tons, torna-se trans-audível e transparente o próprio material complexo, por meio da diferenciada colocação e movimentação das massas sonoras, e alcança uma especial forma direta sonora frente ao público. A assim conquistada heterogeneidade e pura massa de sons não seria imaginável saindo de um fosso de orquestra. Nesse sentido, no terceiro ato do teatro música *Amazônia* almeja-se, com outros meios – especialmente midiáticos, espaciais e sonoros –, alcançar qualidades perceptivas imersíveis na audição e intensificar a força da experiência sonora.

Bernd Lintermann

Sobre a imagem na Conferência Amazônia

Bernd Lintermann

Diretor do Instituto de Mídias Visuais/ZKM, possui formação artística e científica.

Desenvolveu trabalhos em conjunto com Bill Viola, Peter Weibel e Jeffrey Shaw.

O palco surge da sobreposição de uma escada e um desenho de tabuleiro de xadrez: uma homenagem ao anfiteatro grego, aliado ao sistema cartesiano de coordenadas – o “solo frutífero” do *Game of Life*. Os degraus normais da escada são randomizados no alto sistematicamente sobre a largura do palco, de dez metros, em distâncias de meio metro. O resultado é um desenho de tabuleiro de xadrez que parece irregular, mas que ascende no fundo, sobre o qual o *Game of Life* pode se desdobrar.

Uma contagem em tempo real permite gravar com imagens cada pedaço de superfície da construção cênica. Os degraus da escada, que parecem dados, são iluminados segundo um padrão que fixa o sistema de regras do *Game of Life*. Ele segue a música no ritmo e na dinâmica. Surge um uníssono audiovisual, só possível com ajuda da técnica digital de projeção.

O método especialmente desenvolvido pelo ZKM | Instituto de Imagem tem em conta a estrutura irregular da escada: um computador garante um modelo virtual de palco com imagens em movimento e projeta-o com precisão na escada real. Não apenas cubos podem assim ser iluminados, mas filmes inteiros podem ser postos sobre o palco e conduzidos em tempo real. Mesmo uma situação de iluminação impossível na realidade pode ser simulada. Na encenação o palco torna-se espaço visual artificial que se modifica dinamicamente em nossa percepção por meio do uso inteligente de ilusões ópticas.

Na segunda cena, uma mesa digital compõe o centro da cena. Ela representa a mais moderna técnica, usada para coletar, preparar e apresentar fatos, e com isso também é expressão da esperança de poder dominar crises tecnologicamente. Mas também com essa tecnologia de comunicação desenvolvida para o teatro – a qual deve alicerçar e ilustrar por meio audiovisual os argumentos dos protagonistas –, o desenvolvimento toma seu decurso esperado.

Julia Gerlach

Roteiro da Conferência Amazônia

1ª Cena – Paraíso

Julia Gerlach

Formada em Música, tem escrito e editado livros ligados a questões estéticas da música contemporânea. É curadora de projetos ligados à arte sonora e teatro música.

1ª cena

Evolução molecular

Ciclo de CO₂

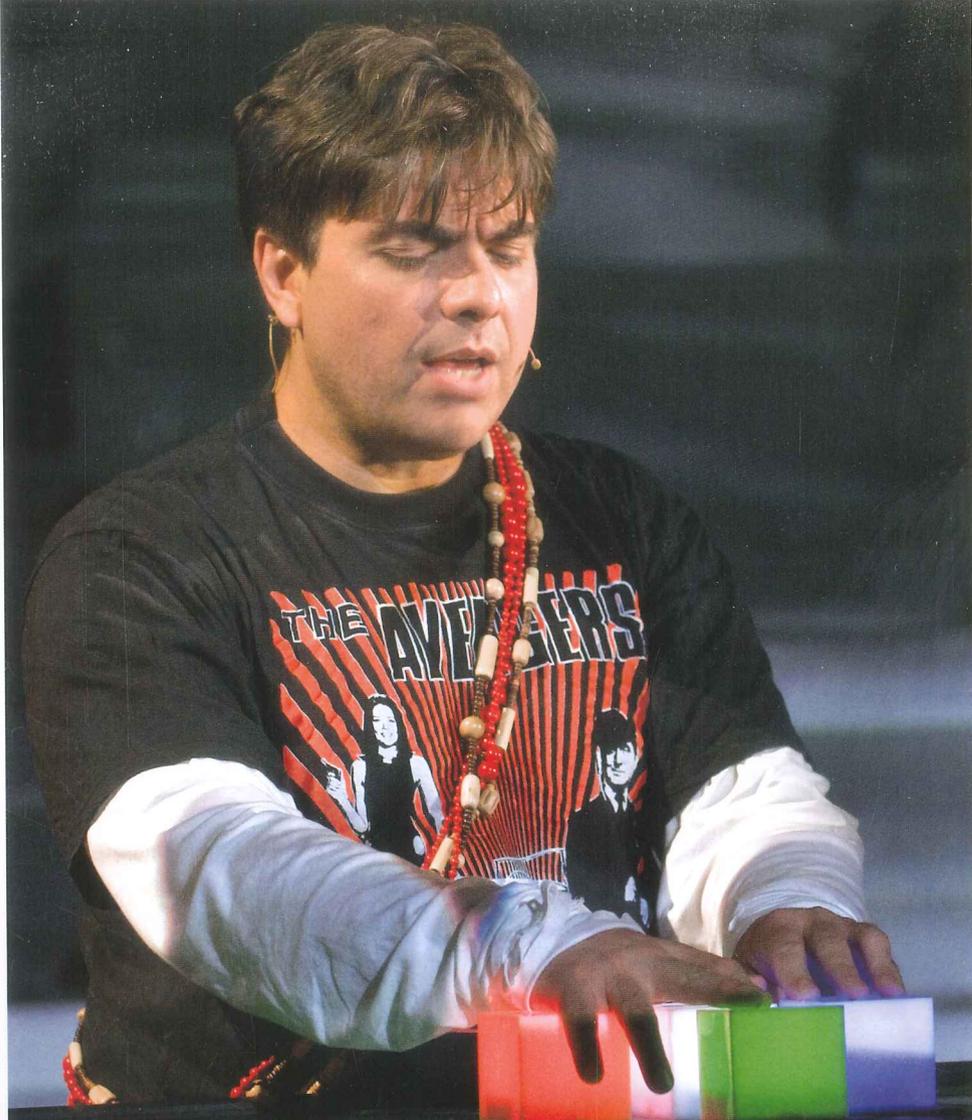
Ciclo de H₂O

Os ciclos centrais da vida, ciclo de CO₂ e de H₂O, assim como sua base na evolução molecular, estão em relação direta com a área da floresta tropical da Amazônia. A primeira cena trata dos processos químicos como elementos constitutivos da vida. Fala-se dessa relação entre fundamentos das ciências naturais e do complexo ecossistema na linguagem matemática. O algoritmo do *Game of Life* de John Conway compõe, como imagem matemática do crescimento e desaparecimento, o núcleo comum para os planos midiáticos do teatro música, cena, música, imagem e texto. As regras do *Game of Life* são o fundamento para os ritmos e modelo tanto da música quanto da projeção, aos quais os elementos constitutivos do texto estão subordinados. A projeção acontece na superfície tridimensional com forma de escada – um cenário midiático. O crescimento e respiração de células, a evaporação de milhares de gotas d'água, a evolução de seres vivos para uma diversidade biológica única entram como minúsculos elementos da vida num mosaico em constante mutação de imagens, filmes, sons, que por fim só podem indicar a complexidade da vida. Vozes individuais dos vocalistas descrevem as relações químicas da vida e os ciclos naturais na Amazônia numa algorítmica rede de sons. As vozes soam – entrelaçadas com sons acusmáticos, que às vezes lembram associativamente reações químicas ou água pulverizando, As vozes soam "especializadas" sobre o *Klangdom* e produzem uma presença acústica e grande proximidade das vozes individuais com indivíduos do público, embora não haja cantores no palco. O *Klangdom* de 24 canais, pendurado sobre a tribuna de espectadores, amplia o palco midiático tridimensional para um abrangente campo de percepção e associação audiovisual, dentro do qual o público deve participar do jogo da vida e da explicação científica do paraíso.

Regras básicas do *Game of Life*, John Horton Conway (1970)

O autômato celular compõe-se de um campo de jogo e regras de jogo.

- Cada quadrado é uma célula, a qual pode ter um dos dois estados: morta ou viva.
- O estado de uma célula na geração seguinte depende do estado de seus oito vizinhos na geração atual.
- Células vivas com menos de duas células vivas como vizinhas morrem de solidão na geração seguinte.
- Uma célula viva com dois ou três vizinhos vivos permanece viva na geração seguinte.
- Células vivas com mais de três vizinhas vivas morrem na geração seguinte de superpopulação.
- De regras fáceis assim se gera o jogo molecular da vida.



2ª cena

Abertura da

Conferência

Xamanismo

Crescimento

Gado e exportação

Desmatamento
versus baixa de CO₂

Nutrição do mundo:
o problema Malthus

Ciclo da água e
clima global

Política ambiental

Biodiversidade

Ouro verde

Conceito REDD

CO₂ e clima:

Tipping Point

2ª cena – Conferência Amazônia

A Conferência sobre a região amazônica então midiaticizada, estetizada e condensada em seu conteúdo, da qual participam uma cientista (Mafalda de Lemos), um político (Jochen Strodtzoff), um economista (Christian Kesten), um xamã (Moritz Eggert), assim como um coro – um híbrido de coro grego antigo e de manifestantes (Katia Guedes, Phil Minton, Christian Zehnder, Nuno Dias, João Cipriano Martins), – não deixa dúvidas sobre a gravidade da situação. São trocados argumentos sobre o interesse econômico de aumentar o crescimento, sobre ponderações nacionais políticas ou sobre as atividades de desmatamento observadas in loco na Amazônia e suas possíveis consequências para o clima global e as comunidades indígenas que restam. As ligações de países industriais e a globalização da economia são desvelados como importantes fatores. A situação é grave e complexa. Na busca por uma solução racional, no final de uma discussão conduzida em tempo acelerado – o relógio de CO₂ é iniciado ao mesmo tempo da abertura da conferência em 1970 –, a cientista precisa reconhecer: "Todos os acordos chegam tarde demais."

O avanço do tempo não é percebido, pelo pouco contato com as consequências que ainda estão

num futuro distante. Os cientistas que conhecem as consequências estão diante da grande pergunta: ainda se pode mudar de rumo ou pode-se, tanto quanto, assistir ao afundamento? A conferência não tem um fim voluntário ou formal e por fim permanece sem resultado. Uma moratória em vez de um memorando.

Abordagem estética e de encenação é conectar estreitamente a arte com a ciência, não contar uma história trágica, mas ficar o mais próximo possível de fatos e dados e dos conhecidos formatos de informação e transmissão de conhecimento, e ao mesmo tempo fundir e encenar essas formas com a linguagem do teatro música e da arte midiática.

Os quatro participantes da conferência se servem de uma mesa interativa, o núcleo estético para sons e imagens na segunda cena, para apresentar as mais diversas informações em cada uma de suas linguagens e com isso ilustrar os próprios argumentos da melhor forma possível. Gráficos animados, ruídos originais de crianças indígenas rindo, vídeos de queimadas de floresta do Greenpeace, mapas, imagens de satélites, fotos e símbolos mitológicos ilustram e alicerçam o que é fato e timidamente falado.

3ª cena – Entropia

Esperar pela catástrofe. A cena final *Entropia*, que imediatamente encadeia à conferência, é complementar à primeira cena : a entropia é confrontada com a regularidade e lógica da vida, a dissolução do regular. As imagens e a música se desequilibram, escapam da ordem. A racionalidade é oprimida pela emoção, que marca a linguagem musical e as imagens em seu conteúdo. O plano auditivo e visual se fundem de uma forma sensorial, emocional e participativa. Quem pode se esquivar do problema climático?







Amazônia – Teatro música em três partes

Concepção artística: Peter Ruzicka, Peter Weibel, Laymert Garcia dos Santos

Consultoria: Bruce Albert, Davi Kopenawa Yanomami, Siegfried Mauser

Iniciativa do projeto: Joachim Bernauer, José Wagner Garcia

Agradecimentos à hospitalidade e colaboração aos habitantes de Watoriki (Demini), especialmente a Davi Kopenawa Yanomami (Xamã e Presidente da Hutukara Associação Yanomami) e Lourival Yanomami (Xamã e chefe da aldeia); aos xamãs Ari Pakidari Yanomami, de Ajuricaba; André Yanomami e Levi Hewakalaxima Yanomami, de Novo Demini; Isaias Yanomami e Manoel Yanomami, de Toototobi; e Geraldo Kuisitheri Yanomami (assistente social e câmera, Toototobi), assim como a Dário Vitório Yanomami (professor e coordendor de classe da Hutukara Associação Yanomami, em Boa Vista).

Coordenação: Tilmann Broszat (Bienal de Munique); Joachim Bernauer (Instituto Goethe); Rosana Paulo da Cunha, Sérgio Pinto, Cássio Quitério (SESC São Paulo); Christiane Riedel (ZKM | Centro de Arte e Mídia de Karlsruhe)

Organização: SESC São Paulo, Instituto Goethe, Bienal de Munique (ALE), ZKM | Centro de Arte e Mídia de Karlsruhe (ALE), Hutukara Associação Yanomami, Teatro Nacional de São Carlos de Lisboa (POR), em cooperação com a Opera Days Rotterdam (HOL) e Netzeit (AUS)

Diretor de produção: Walter Delazer

Produção: Jana Binder, Carminha Góngora, Andrea Hartenstein, Isabel Lopes, Sérgio Escamilla

Assistentes de produção: Alexandra Röhr, Anna Bründl, Anna Wiczorek, Isabel Hölzl, Rodrigo Basso, Suia Legaspe, Sylvie Laila.

Direção de Palco: Marie Enzler

Chefes de orquestra: Christian König, Maximilian Tiedke

Caracterização: Cornelia Becker, Tanja Lipka, Raimund Vetter

Figurino: Eva Patzke, Peter Sommerer

Coordenação técnica e de equipamento: Werner Kraft

Coordenação técnica: Ulli Napp, Peter Weyers, Andreas Schmidt

Sonotécnica: Andreas Simon, Boris Kluska, Ralf Steyrer

Iluminação: Wolfgang Eibert, Michael Kunitsch, Eduard Schnur

Videotécnica: Roland Reitberger, Andreas Süßmann

Cenotécnica: Manfred Bachler, David Barry, Georg Frank, Stefan Engelberger, Lukas Gröbel, Thomas Lorenz, Marcus Schmidell, Martin Sternecker, Bertram Zöhl

Cenografia: Magic Effects, Sebastian Bulst

Pintura: Bernhard Antl, Markus Schmiederer, Atelier Schmidbauer

Execução de figurinos: Eva Carabova, Okki Zykan

Seleção de atores: Bernadete Alves

Coordenação de comunicação: Christiane Jekeli

Website Amazônia: Verena Hütter

Programa: Annette Geller, Astrid Grabow, Gabriele Herzog-Schröder, Julia Klein

Patrocínio: Kulturstiftung des Bundes [Fundação Cultural Federal], Programa "Cultura" da União Européia; Deutsche Bank; Hamburg Süd

O desenvolvimento do projeto foi apoiado pela Petrobras/Cenpes (Rio de Janeiro)

Apoio de mídia: Arte (França/Alemanha), Deutschlandradio Kultur (Alemanha), Antena 2 (Portugal)

Mais informações: www.amazonas-musiktheater.org e www.sescsp.org.br

1. TILT

Música: Klaus Schedl

Texto: Roland Quitt (segundo Walter Raleigh)

Direção e Concepção de vídeo: Michael Scheidl

Cenografia e figurinos: Nora Scheidl

Dramaturgia: Roland Quitt

Luz: Norbert Joachim

Som: Paolo Mariangeli

Assistência de direção: Martina Stütz

Assistência de figurino: Nina Greif

Atores: Mafalda de Lemos, Moritz Eggert, Christian Kesten
piano possibile:

Flauta, teclado e eletrônica: Alexander S. Friedl

Trompeta/trompeta baixo e eletrônica: Philipp Kolb

Cello: Mathis Mayr

Guitarra elétrica: Luís Maria Hölzl

Baixo elétrico, contrabaixo e guitarra elétrica: Tobias Weber

Percussão: Stefan Blum

Regência: Heinz Friedl

Uma composição sob o encargo da capital do Estado de Munique para a Bienal de Munique.

2. A Queda do Céu

Música, samples: Tato Taborda

Texto: Roland Quitt

Concepção: Tato Taborda, Roland Quitt

Direção: Michael Scheidl

Cenografia e figurinos: Nora Scheidl

Vídeo: Leandro Lima e Gisela Motta

Dramaturgia: Roland Quitt

Luz: Norbert Joachim

Som: Alexandre Fenerich, Andreas Simon

Assistência de direção: Martina Stütz

Assistência de figurino: Nina Greif

Atores: Christian Zehnder (Xamã), Phil Minton (Xawara), João Cipriano Martins (Falcão), Katia Guedes (Formiga), Nuno Dias (Marta), Izabel Lima, Mauricio Baraças, Rodrigo Fregnan (vozes em off)

Ensemble Moderno de Lisboa

Trompete: Jorge Almeida, Pedro Monteiro

Trompa: Paulo Guerreiro, Carlos Rosado

Trombone: Hugo Assunção

Tuba: Ilídio Massacote

Bateria: Elizabeth Davis, Richard Buckley, Pedro Araújo e Silva

Flauta: Alexander S. Friedl, Stefan Blum, Philipp Kolb

Regência: Heinz Friedl

Maestro repetidor: Pedro Pinto Figueiredo

Uma composição sob o encargo do SESC São Paulo e da capital do Estado de Munique

Título e diversos elementos da ação segundo o livro *La chute du ciel*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert (Éditions Plon, Collection Terre Humaine, Paris, outono de 2010).

Agradecimento especial a Bruce Albert pelo acompanhamento intensivo com referências antropológicas.

3. Conferência Amazônia – Na expectativa da aptidão de um método racional para a solução do problema climático

Concepção, texto e encenação: Peter Weibel

Música: Ludger Brümmer,

Imagem: Bernd Lintermann

Direção de projeto: Christiane Riedel

Dramaturgia, coordenação de projeto: Julia Gerlach

Assistência de direção, produção: Jan Gerigk

Direção de cenografia e luz: Manuel Weber

Direção de som: Sebastian Schottke

Som ambiente: Jens Barth, Götz Dipper, Sebastian Schottke, Holger Stenschke

Desenvolvimento da projeção de palco: Nikolaus Völzow

Desenvolvimento da mesa interativa: Matthias Wölfel

Desenvolvimento da animação de rostos: Martin Schmidt

Vídeo: Christina Zartmann, Moritz Büchner

Colaboração para a realização visual: Stewart Smith

Electric Fish: José Wagner Garcia

Ensaio cênico (Conferência): Jochen Strodthoff

Ensaio musical: Heinz Friedl

Figurinos: Christiane Riedel, Alexa Pollmann, Hellen Oni

Assistência de coordenação de projeto: Julia Gottschalk

Assistência de coordenação de projeto em São Paulo: Isabel Hölzl

Assistência de cenotécnica, luz: Max Bäßler

Assistência de som: Anton Kossjanenko, Carsten Tradowsky

Assistência de vídeo: Birgit Benkö, Fabiana Calignano

Pesquisa: Dominika Szope

Atores: Mauricio Baraças (Tradutor), Nuno Dias (Cantor), Moritz Eggert (Xamã, Cantor), Rodrigo Fregnan (Mestre de Cerimônia), Katia Guedes (Cantora), Christian Kesten (Economista, Cantor), Mafalda de Lemos (Cientista, Cantora), Izabel Lima (Tradutora), João Cipriano Martins (Cantor), Phil Minton (Cantor), Jochen Strodthoff (Político), Christian Zehnder (Cantor).

Agradecimentos do ZKM

Inúmeros cientistas e instituições ajudaram nas pesquisas dos conteúdos para a parte desenvolvida pelo ZKM para o espetáculo Amazônia. Em longas entrevistas, os cientistas nos explicaram as relações científicas e políticas na Amazônia. Além disso, eles contribuíram com fotos, imagens e gravações para o grande acervo de dados necessário para essa transposição midiática. Muitos acervos colocaram à disposição seu material gratuitamente. Os parceiros do projeto no Brasil também nos apoiaram com estímulos para o conteúdo. Agradecemos cordialmente a todos eles.

Apoio científico:

Deutsches Institut für Entwicklungspolitik (Dr. Imme Scholz), Greenpeace (Martin Kaiser), Karlsruhe Institut für Technologie (PD. Dr. Axel Schaffer), Max-Planck-Institut für Chemie Mainz (Prof. Dr. Meinrat O. Andreae), Potsdam Institute for Climate Impact Research (Prof. Dr. Hans Joachim Schellnhuber, Dr. Veronika Huber), Staatliches Museum für Naturkunde Karlsruhe (Dr. Manfred Verhaagh).

Fontes / Copyright / Uso (de fotos, filmes, livros, sons, imagens) com gentil autorização de:

NASA Earth Observations (NEO)
Max-Planck-Institut für Chemie, Prof. Dr. Jürgen Kesselmeier
Max-Planck-Institut für Chemie, Kirsten Achenbach
Greenpeace
United Nations Environmental Program, UNEP/GRID-Arendal
WWF, Living Planet Report
Dr. Jochen Bihn und Dr. Christiana Klingenberg, Staatliches Museum für Naturkunde Karlsruhe
Dr. Manfred Verhaagh, Staatliches Museum für Naturkunde Karlsruhe
Staatliches Museum für Naturkunde Karlsruhe
Karlsruhe Institut für Technologie, PD Dr. Axel Schaffer
Universität Konstanz, Prof. Christof R. Hauck, PhD
European Union, 1995-2010
NOAA/OAR/ESRL PSD, Boulder, Colorado, USA
INPE (Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais) São José dos Campos – SP – Brasilien
Rhett A. Butler, www.mongabay.com
Dawid Bleja, www.breathingearth.net
Prof. James E. Bidlack, Ph.D., University of Central Oklahoma, Edmond, Oklahoma
Omnia Verlag GmbH
Südwestrundfunk SWR (www.swr.de)
Tom Patterson, www.shadedrelief.com

Davi Kopenawa Yanomami
Leandro N. Lima
Laymert Garcia Dos Santos
Hans Gass
Dr. William Milliken
Karlsruhe Institut für Technologie, Prof.
Dr. Doris Wedlich
Goethe-Institut Portugal,
Joachim Bernauer
Hutukara Associação Yanomami
José Wagner Garcia
Sérgio Pinto
Clemence René-Bazin
Thomas Robert Malthus (1798): "An
essay on the principle of population"
MUTKE, J. & BARTHLOTT, W. (2005):
"Patterns of vascular plant diversity
at continental to global scales." Biol.
Skr. 55: 521-531.
Francis Crick, Robert Holley, James
Watson (Neuaufgabe 1996): "Abhan-
dlungen zur Molekulargenetik"
Friedlieb F. Runge et al. (Neuaufgabe
1999): "Selbstorganisation chemis-
cher Strukturen"
Hermann J. Roth (2009): "Naturstoffe.
Molekulare Spielkarten"

Realização

Serviço Social do Comércio

Administração Regional no Estado de São Paulo

Presidente do Conselho Regional: **Abram Szajman**

Diretor do Departamento Regional: **Danilo Santos de Miranda**

Superintendentes: Técnico-Social: **Joel Naimayer Padula** / Comunicação So-
cial: **Ivan Giannini** / Administração: **Luiz Deoclécio Massaro Galina** / Asses-
soria Técnica e de Planejamento: **Sérgio José Battistelli**

Gerentes: Ação Cultural: **Rosana Paulo da Cunha** / Adjunto: **Flávia A. Carva-
lho** / Assistentes: **Cássio Quitério** e **Sérgio Pinto** / Estudos e Desenvolvimento:
Marta Colabone / Adjunto **Andréa Nogueira** / Programas Sócio-Educativos:
Maria Alice Oieno de Oliveira / Adjunto: **Flávia Roberta Costa** / Contrata-
ções e Logística: **Jackson Andrade de Matos** / Adjunto: **Roberto Duarte Pera**
/ Patrimônio e Serviços: **Hosep Tchalian** / Adjunto: **Luiz Carlos Alexandre** /
Licitação: **Jair Moreira da Silva Jr.** / Engenharia e Infraestrutura: **Amilcar Gay**
/ Adjunto: **Carlos Humberto Bigaton** / Relações com o Público: **Paulo Ricardo**
Martin / Adjunto: **Carlos Rodolpho Cabral** / Assistente: **Danielle Simas** / Di-
fusão e Promoção: **Marcos Ribeiro de Carvalho** / Adjunto: **Fernando Fialho** /
Artes Gráficas: **Hélcio Magalhães** / Assistente: **Thais Helena Franco S. Leite**

SESC Pompeia

Gerente: **Elisa Maria A. Saintive** / Adjunto: **Jayme Paez** / Coordenadores: **An-
tonio C. Martinelli Jr., Nelson Soares da Fonseca, Edmilson Ferreira Lima,**
Silvan O. da Silva, Inês Guilhem, Rose Souto / Assistentes: **Roberta Della**
Noce e Wagner Palazzi.

Instituto Goethe Munique

Presidente: **Klaus-Dieter Lehmann** / Secretário Geral: **Hans-Georg Knopp** / Diretor de Programas Especiais: **Bruno Fischli** / Departamento de Comunicação: **Christiane Jekeli**.

Instituto Goethe Lisboa

Diretor Geral: **Joachim Bernauer** / Assistente da Direção e da Programação: **Isabel Lopes** / Assistentes da Programação Cultural: **Astrid Grabow, Julia Klein, Vasco Maia, Tilo Wagner**.

Instituto Goethe São Paulo

Diretor Geral: **Wolfgang Bader** / Diretora da Programação Cultural: **Jana Binder** / Assistentes da Programação Cultural: **Carminha Gongora e Eduardo Simões** / Diretor da Administração: **Rainer Lehmannski**.

Bienal de Munique

Diretor do Departamento Cultural da Cidade de Munique: **Dr. Hans-Georg Küppers** / Diretor Artístico: **Peter Ruzicka** / Produtor e Gerente Geral: **Tilman Broszat** / Gestão Artística: **Christa Pfeffer e Katrin Beck**

ZKM | Centro de Arte e Mídia de Karlsruhe, Alemanha
Diretor Geral: **Prof. Peter Weibel** / Gerente: **Christiane Riedel** / Diretor Administrativo: **Boris Kirchner** / Diretor do Instituto de Mídias Visuais: **Prof. Bernd Lintermann** / Diretor do Instituto de Música e Acústica: **Prof. Ludger Brümmer**.

Teatro Nacional de São Carlos/Lisboa

Presidente do Conselho de Administração do OPART: **Jorge Salavisa** / Diretor Artístico: **Martin André** / Direção de Espetáculos e Coordenação de Programação: **Alessandra Toffolutti** / Coordenadora do Gabinete de Gestão da Produção e Diretora: **Alda Giesta**

Hutukara Associação Yanomami

Presidente: **Davi Kopenawa Yanomami** / Vice-Presidente: **Anselmo Xiropino Yanomami** / Primeiro Secretário: **Enio Mayanawa Yanomami** / Segundo Secretário: **Trento Separia Yanomami** / Primeiro Tesoureiro: **Dário Vitório Xiriana** / Segundo Tesoureiro: **Mozarildo Yanomami**



SESC POMPEIA - Rua Clélia, 93 - Fone. 3871.7700 - São Paulo Brasil - www.sescsp.org.br



Realização:

SESCSP



GOETHE-INSTITUT

ZKM
Zentrum für Kunst und
Medientechnologie Karlsruhe /

münchener
biennale



Apoio:

arte ANTENA **2**

Deutschlandradio Kultur

Patrocínio:

HAMBURG SÜD

Deutsche Bank



Education and Culture DG
Culture Programme

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES