

## Roteiro para uma ópera sobre a Amazônia e o futuro da floresta<sup>1</sup>

Laymert Garcia dos SANTOS

Sob a iniciativa e coordenação do Instituto Goethe-São Paulo, está em curso a criação de uma ópera multimídia sobre a Amazônia a ser apresentada na Bienal de Ópera de Munique, em 2010. O projeto, fruto de uma cooperação germano-brasileira, conta ainda, do lado alemão, com a atuação do centro de arte e tecnologia ZKM,<sup>2</sup> de Karlsruhe; do lado brasileiro participam o Centro de Pesquisa da Petrobrás, o SESC-São Paulo, o Ministério da Cultura e a Associação Hutukara Yanomami.

Um grande conhecedor da região, Lúcio Flávio Pinto, nos advertiu que a questão central da Amazônia foi, é e será a floresta. Por isso mesmo, ela deve ser a personagem central da ópera. Porém, como se sabe, tal personagem se encontra em situação-limite, engajada num processo que a empurra para a morte. Ocorre que o desaparecimento da floresta amazônica afeta as vidas dos moradores locais nos nove países em que se encontra, dos habitantes do Cone Sul e... do mundo todo.

Estamos, portanto, diante de um jogo fatal cuja evidência ninguém mais contesta. Por que um jogo? Porque no imaginário coletivo nos comportamos como se apostássemos que a floresta é inesgotável, e que será encontrada a tempo uma solução para o desmatamento. Mas o jogo é sem vencedores - embora em termos imediatistas haja gente fazendo dinheiro com ele, no longo prazo todos perdem. Ora, tal jogo se dá em diferentes planos e a ópera deve tratá-los em suas relações - para que o público “mergulhe” progressivamente na situação-limite, e realize *o que está se perdendo*.

O espectador precisa sentir-se parte do que está acontecendo. Por isso, nada melhor do que introduzi-lo ao papel da Amazônia no clima, ao que se sabe da floresta como “máquina de fazer chuva” e como “máquina” de absorção de CO<sub>2</sub>. Em suma, abordar o complexo água-floresta: o maior rio do mundo e a maior floresta tropical do mundo, em interação *ainda* positiva, embora não se saiba até quando; e ao mesmo tempo deixar claro a fragilidade dessas máquinas gigantescas.

---

<sup>1</sup> Este texto foi originalmente publicado no periódico *Humboldt*. SANTOS, L. G. “Cantos da selva - Notas para uma ópera sobre a Amazônia.” *Humboldt* (Edición en Español), v. 97, p. 71-73, 2008. A Comissão Editorial da **Revista R@U** agradece a Laymert Garcia dos Santos pela gentil e atenciosa acolhida à solicitação de sua re-publicação em nossa revista.

<sup>2</sup> ZKM | **Zentrum für Kunst und Medientechnologie**, Karlsruhe, <http://www.zkm.de/>

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

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

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

O que significa o desmatamento? No plano do clima, a devastação conduz a uma catástrofe ecológica - aqui se pode pensar nos efeitos dos incêndios, na exploração ilegal de madeira, na mineração insustentável, na transformação da mata em pasto ou plantações de soja, nas hidrelétricas mal planejadas. Vale dizer: no paradoxo da destruição de uma riqueza socioambiental para a construção de uma riqueza econômica que promove o desenvolvimento... em outros lugares. O paradoxo é que o valor socioambiental não tem valor e que sua destruição gera valor! No plano societário, o “esquecimento” da ocupação multimilenar da floresta favorece uma lógica de ocupação e de povoamento baseada na predação dos recursos e, principalmente, na imposição de modelos de exploração concebidos para outras realidades, que ignoram a especificidade maior da Amazônia, que é ser floresta. Tal atitude colonial conduz ao não-

reconhecimento da cultura amazônica e ao preconceito contra suas populações tradicionais. Assim, a Amazônia segue desentendida. Mas, a pergunta que ninguém faz é: Por que os povos indígenas sabem manejar a floresta sem destruí-la e, mais ainda, produzindo diversidade? Afinal, basta olhar o mapa e constatar que eles são os guardiões das áreas mais preservadas e que são eles que contêm a devastação. Por que, então, nem mesmo a ciência lhes dá crédito?

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

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

Chamando a atenção para o modo como a tecnociência percebe a floresta e sua perda, Visvanathan permite descobrir que o fato de ela inaugurar um novo tipo de conhecimento sobre a mata não a torna capaz de promover a preservação desta. Com efeito, arma-se uma situação terrível: por um lado, o conhecimento tecnocientífico acumulado sobre a floresta e sobre sua destruição não parece ter força para influir nos rumos do desenvolvimento predatório levado a cabo pelos civilizados; por outro lado, o conhecimento tradicional dos povos indígenas revela-se operatório para assegurar a sustentabilidade de uma relação positiva entre natureza e cultura. Há, assim, uma contradição no âmago das relações estabelecidas com a floresta, tornando o jogo negativo para todos - parece que os “brancos” são incapazes de *ouvir* o que os povos

indígenas estão dizendo. Assim, no centro da ópera, a tragédia é a impossibilidade de ouvir quem enuncia o nó do problema inteiro. E até mesmo os procedimentos tecnocientíficos mais precisos não bastam para fazer o homem ocidental contemporâneo perceber sua cegueira e surdez, fruto de uma ausência de compromisso com o futuro da floresta.

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

Os Yanomami são um dos povos mais tradicionais da Amazônia e do mundo. Desde o final dos anos 80, Davi Kopenawa repete incansavelmente que a floresta não pode morrer. Numa conversa com o antropólogo Bruce Albert, que há quase 30 anos se dedica ao estudo, à compreensão e à defesa da sociedade Yanomami e é sutil intérprete do pensamento de Davi, o xamã, depois de descrever o processo que conduziria à queda do céu, observou: “Nós queremos contar tudo isso para os brancos, mas eles não escutam. Eles são outra gente, e não entendem. Eu acho que eles não querem prestar atenção. Eles pensam: “esta gente está simplesmente mentindo.” É assim que eles pensam. Mas nós não mentimos. Eles não sabem dessas coisas. É por isso que eles pensam assim...”<sup>3</sup>

Os brancos não escutam, não entendem, não querem prestar atenção. O abismo é tão grande entre os dois mundos, que é total a insensibilidade para com uma possível catástrofe atingindo brancos e índios! Mas se a ópera abre espaço para que os Yanomami falem e os brancos se disponham a ouvir, talvez possamos descobrir porque somos indiferentes à morte da floresta, e eles não. Aqui, tocamos no âmago do roteiro da ópera.

\*

---

<sup>3</sup> Davi Kopenawa Yanomami & Bruce Albert, “Xawara: Das Kannibalengold und der Einsturz des Himmels - Ein Gespräch/ Xawara: O Ouro Canibal e a Queda do Céu, in Laymert Garcia dos Santos, *Drucksache N.F.* Düsseldorf: Richter Verlag/Internationale Heiner Muller Gesellschaft, 2001, pp. 52-53.

Em novembro de 2006, numa primeira reunião sobre o projeto, no ZKM, ficou claro que uma ópera “sobre” a Amazônia exige de nós compreendermos o que significa captar o “espírito” da Amazônia através do gênero operístico. Assim, parte importante da conversa em Karlsruhe girou em torno da relação entre nossa ópera multimídia e Orfeu, ou seja, entre o que vamos fazer e o que o mito, o teatro antigo e Monteverdi fizeram. Mas atenção: nessa conversa com Orfeu não comparecia como argumento retórico ou referência erudita. Com efeito, após ouvir nossas intervenções, Peter Sloterdijk observou que, em seu entender, parecia que todos manifestavam “uma dor amazônica”, a dor de uma perda, ou da iminência de uma perda, como se estivéssemos todos à procura de um Orfeu amazônico que tenta cantar algo, cuja música estaria sujeita a ou determinada por uma situação de ameaça. E sugeriu que tínhamos de começar pela elaboração de um *Roteiro* que pudesse lançar e delinear um herói, talvez a própria mata como um coro heróico; isto é: o sujeito amazônico como suporte do experimento. O filósofo ainda imaginou que tomássemos o estado de ameaça como ponto de partida para a busca da imanência dessa perda e acrescentou que, através de um quadro fonotópico denso o bastante, talvez pudéssemos fazer emergir a realidade da situação. Parece-me que, em seu ponto de vista, o sujeito amazônico por excelência deveria cantar a perda do que Gilbert Simondon denomina “realidade pré-individual”, que é tanto pré-vital quanto pré-física, e que o filósofo da técnica concebe como “centro consistente do ser” - esse plano-fluxo de potenciais, de intensidades e de diferenciais, essa dimensão virtual da realidade, sem a qual nada do que existiu, existe ou existirá pode se atualizar. E Sloterdijk concluiu sugerindo que, caso fosse assegurado o acesso a esse plano de realidade, dele poderia ser lançado um cristal de música.

Pois bem. A intuição de Peter Sloterdijk pode se concretizar agora e gerar um cristal de música que capta o “espírito” da Amazônia e tem como herói a própria floresta. Pois os Yanomami falam explicitamente do que o filósofo chamou “a dor amazônica”, enunciam a perda. *Mas não se fazem ouvir!* Ora, ouvir o que os Yanomami têm a dizer é *ouvir o que têm a dizer sobre a floresta*, como um meio de ouvir o que a própria floresta tem a dizer.

Em seu texto “L’esprit de la forêt”, Bruce Albert esclarece o que significa floresta para os Yanomami: “A palavra *urihi a* designa em yanomami, ao mesmo tempo, a floresta tropical e o solo sobre o qual ela se estende. Também remete, através de encaixes sucessivos, a uma idéia de territorialidade aberta e contextual. Assim, a expressão *ipa urihi*, “minha terra-floresta”, pode designar a região de nascimento ou de

residência atual de um locutor (como domínio de uso), enquanto *yanomae thëpë urihipë*, “a terra-floresta dos seres humanos (Yanomami)” se aproxima de nossa idéia de “território yanomami,” e *urihi a pree*, “a grande terra-floresta” se refere a um espaço englobante maximal que faz eco ao nosso conceito de “Terra.” Reservatório inesgotável de recursos indispensáveis à sua existência, essa “terra-floresta” não é, porém, de modo algum para os Yanomami um cenário inerte e mudo situado fora da sociedade e da cultura, uma “natureza morta” submetida à vontade e à exploração humana. Trata-se, pelo contrário, de uma entidade viva, dotada de uma imagem-espírito xamânica (*urihinari*), de um sopro vital (*uixia*) e de um poder de crescimento imanente (*në rope*). Mais ainda, ela é animada por uma complexa dinâmica de trocas, de conflitos e de transformações entre as diferentes categorias de seres que a povoam, sujeitos humanos e não-humanos, visíveis e invisíveis.”<sup>4</sup>

Essa terra-floresta comporta, portanto, uma dimensão atual e uma dimensão virtual em constante interação, que não parecem aceitar uma separação entre os planos transcendente e imanente, pelo menos como os concebemos, uma vez que a transcendência e a imanência fazem parte de uma “mesma economia de metamorfoses,” para retomar a expressão de Bruce Albert. Nesse sentido, a terra-floresta não pode ser confundida com uma paisagem, um “meio” ou uma área objetivada como mera fonte de recursos, cuja existência só se justifica porque pode propiciar aos humanos a sua sobrevivência ou enriquecimento.

Natureza, para os Yanomami, é *urihi a*, a terra-floresta, e *urihinari*, o espírito da floresta, imagem que os xamãs vêem. Mas é também da natureza que nascem os cantos dos xamãs Yanomami. Com efeito, numa narração de grande força mítica, Davi Kopenawa transmite a Bruce Albert o modo como os espíritos *xapiripë*, que são as imagens dos ancestrais que se transformaram nos primeiros tempos, se manifestam para os xamãs no transe xamânico. Assim, depois de descrever o deslumbramento das manifestações dessas imagens, Davi passa a falar de seus cantos, de como, através dos xamãs e dos *xapiripë*, se dá a recepção do canto da floresta, e de como até mesmo a música dos brancos teria ali a sua origem.

“Os cantos dos *xapiripë* são realmente inumeráveis. Eles não cessam nunca, pois é junto das árvores *amoahiki* que os *xapiripë* os colhem. Foi *Omama* [o criador da humanidade atual e de suas regras culturais] quem criou essas árvores de cantos, afim

---

<sup>4</sup> Bruce Albert, “L’esprit de la forêt », in *Yanomamil’esprit de la forêt*, Fondation Cartier pour l’Art Contemporain, Paris : Actes Sud, 2003, p. 46.

de que os *xapiripë* venham aí adquirir suas falas. Assim, quando eles descem de muito longe, os *xapiripë* passam perto delas para apanhar os cantos, antes de sua dança de apresentação. Todos os que assim o desejam se detêm então perto das árvores *amoahiki* para coletar suas falas infinitas. Com elas eles enchem, incessantemente, cestos vazados, corbelhas e grandes jamaxins. Eles não páram de acumulá-los. É o que fazem os espíritos melros, os espíritos xexéu e os espíritos *sitiparisiri* [tempera-viola] e *tāritāriaxiri* [gaturamo]. Os cantos dos *xapiripë* são tão numerosos quanto as folhas da palmeira *paa hanaki* que se colhe para o teto de nossas malocas, e até mais do que todos os Brancos reunidos. É por isso que suas falas são inesgotáveis. (...) Assim, as árvores *amoahiki* não param de distribuir seus cantos a todos os *xapiripë* que chegam perto delas. Sua língua é realmente inteligente, embora algumas possam ser pobres de falas e só ter um falar de espectro. São grandes árvores cobertas de lábios que se mexem, uns sobre os outros, deixando escapar magníficas melodias. Lá onde *Omama*, nos primeiros tempos, as plantou na terra, os cantos não param de surgir. É possível ouvi-los sucedendo-se sem fim, tão inumeráveis quanto as estrelas. Mal termina um canto e, muito rapidamente, começa outro. Suas falas não se repetem e jamais se esgotam. Pelo contrário, elas não param de proliferar. (...) É lá que os *xapiripë* devem descer para adquirir seus cantos. Finalmente, quando os xamãs, seus pais, ouvem suas falas, eles por sua vez os imitam. É assim que todos os outros Yanomami podem então ouvi-los. Não pense que os xamãs cantam sozinhos, sem motivo. Eles cantam o que cantam seus espíritos. Os cantos penetram um atrás do outro em seus ouvidos, como nesse microfone. (...) Mas há também árvores que cantam nos confins da terra dos Brancos. Sem elas, seus cantores só teriam melodias curtas demais. Só as árvores *amoahiki* ofertam belas falas. São elas que as introduzem em nossa língua e em nosso pensamento, mas também na memória dos Brancos. Os *xapiripë* escutam as árvores *amoahiki* olhando para elas com muita atenção. O som de seus cantos penetra em seus ouvidos e se fixa em seu pensamento. É assim que eles conhecem. Para os Brancos, os espíritos melros dão folhas cobertas de desenhos de cantos que caem das árvores *amoahiki*. As máquinas deles as transformam em peles de papel que os cantores olham. Daí eles podem dançar e cantar. Desse modo eles imitam as coisas dos espíritos. É assim. Os Brancos também apanham seus cantos lá onde *Omama* plantou as árvores *amoahiki*. Há muitas delas nos limites das suas terras. Eles olham os desenhos de seus cantos sobre peles de papel para imitá-las e se apropriarem deles. É por isso que têm tantos cantores, músicas, gravadores, discos e rádios. Mas nós, os xamãs, não temos o

que fazer com os papéis de cantos, só queremos a fala dos *xapiripë* para guardá-la em nosso pensamento.”<sup>5</sup>

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

#### **Laymert Garcia dos Santos**

Professor Titular do Departamento de Sociologia  
do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, IFCH-UNICAMP  
Pós-Doutor pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, EHESS, França  
Pós-Doutor pela Université de Paris VII, França  
Professor-Visitante no St. Antony's College, Oxford University – 1992-1993  
Conselheiro do CNPC – Ministério da Cultura, Brasil

Texto cedido pelo autor em 10/02/2010

---

<sup>5</sup> Davi Kopenawa e Bruce Albert, “Les ancêtres animaux », in Yanomami l'esprit de la forêt, *op. cit.*, pp. 68 e ss.