



“A Queda do Céu”: teatro-música baseada em uma experiência sonora do espaço

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Alexandre Sperandéo Fenerich
Universidade Federal de Juiz de Fora
fenerich@gmail.com

Resumo: O presente artigo busca apresentar o segundo ato da ópera *Amazonas*, “A Queda do Céu”, a partir de suas motivações estéticas e políticas, bem como de sua perspectiva transcultural. Relaciona estas motivações com uma singular estratégia composicional da obra, que calcou-se fortemente na experiência do espaço a partir do som para construir uma dramaturgia e enfatizar elementos simbólicos. Descreve ainda os procedimentos de *sound design* necessários para a realização desta espacialização sonora, finalmente relacionando os resultados sonoros obtidos com os objetivos iniciais de seus idealizadores.

Palavras-chave: Ópera multimídia. Espaço sonoro. Sound Design. Criação artística transcultural. Yanomamis.

“A Queda do Céu”: an opera based on a sound-space experience

Abstract: The following paper presents the *Amazonas* opera's second act, “A Queda do Céu” following its main aesthetic and political purposes as well as its transcultural perspective. The text also specifies the work's singular compositional strategy, which was based strongly on the aural experience of the space in order to delineate its dramaturgy and to emphasize symbolic elements. The text also describes sound design procedures necessary to create such sonic spatialization. Finally, it connects the sound results with its creators's primal statements.

Keywords: Multimedia opera. Aural space. Sound Design. Artistic transcultural creation. Yanomamis.

1. Apresentação

O principal objetivo do presente artigo é mostrar como estratégias composicionais e de *sound design* contribuíram para que as principais motivações estéticas e políticas do segundo ato da ópera *Amazonas* fossem alcançadas. Seu percurso passa por uma apresentação da obra e suas motivações, por uma particularização da escuta espacial Yanomami e sua abordagem no trabalho, na particular estratégia simbólica realizada a partir do personagem principal e de como realizou-se o design sonoro da espacialização, central para a peça.

1.1 “A Queda do Céu”, um diálogo transcultural

“A Queda do Céu” é uma óperaⁱ criada pelo compositor Tato Taborda e o dramaturgo Roland Quitt após um longo diálogo com os índios brasileiros Yanomamiⁱⁱ. A concepção do trabalhoⁱⁱⁱ foi coordenada pelo xamã David Kopenawa, pelo antropólogo Bruce Albert e pelo sociólogo Laymert Garcia dos Santos, sendo também responsáveis pela concepção do conceito do projeto.

A ópera foi criada a partir de um mito Yanomami que narra que o céu irá cair quando a floresta for dominada pelo espírito da destruição, Xawara – sendo o canto do Xamã incapaz de interromper suas emanções de destruição. Tanto o Xamã quanto o Xawara são os personagens principais da peça. Outros três personagens, o político, a cientista e o pastor evangélico são representações da destruição da floresta e da cultura Yanomami pelos ocidentais. Seguindo a sugestão do mito Yanomami, sua influência na peça, dirigida pelo Xawara, é a causa da queda do céu, no final da trama.

O projeto como um todo é a tentativa, nas palavras de um dos seus idealizadores, de realizar um espetáculo “não *sobre*, mas *com* a floresta e sua gente”. (Garcia dos Santos, 2011, 28). Tratou-se de um esforço transcultural que envolveu técnicos, burocratas, artistas e pensadores brasileiros e alemães com pajés e xamãs Yanomamis, no intuito de criar um ambiente comum entre culturas díspares a fim de se efetuar um compartilhamento de saberes e de visões sobre a floresta. Ou, nas palavras de Bruce Albert, na tentativa de transformar, sobre o tema, “malentendidos em malentendidos produtivos”. (Albert *apud* Garcia dos Santos, 2011, 28). Nesse intuito de troca de pontos de vista, ao longo do processo os seus protagonistas visitaram lugares simbólicos de ambas as culturas: dentre outras visitas, os Yanomami foram até o centro de artes ZKM, em Karlsruhe, Alemanha, e os brasileiros e alemães foram até a aldeia Watoriki, no coração da floresta amazônica, no Acre. Cada um dos grupos experienciou as tecnologias simbólicas do outro, um na forma de apreciação de instalações multimídia, outro na forma de vivência de rituais xamânicos (Garcia dos Santos, 2011).

“A Queda do Céu”, originalmente o segundo ato de *Amazonas*, toma a perspectiva dos indígenas sobre os brancos e encena uma visão do Xamã sobre a floresta e a sua destruição. Segundo Garcia dos Santos,

Aqui poderiam ser abordados, por exemplo, a incompreensão multiseccular da sociedade indígena, o genocídio, a assimilação, a desqualificação do conhecimento tradicional, mas também, e principalmente, a riqueza que a perspectiva ameríndia compreende para um entendimento da floresta, das plantas, dos animais, do humano. (...) Tratava-se, em suma, de fazer o espectador experimentar em sua própria percepção a mudança de perspectiva e, por um momento, assumir o ponto de vista do outro. (Garcia dos Santos, 2011, 31).

Esta virada perceptual (assumir o ponto de vista Yanomami) é a chave de compreensão deste segundo ato, e as estratégias de espacialização sonora as quais nos ateremos, criadas para este ato, são derivadas desta perspectiva política e sensorial. Mas antes de abordá-la especificamente trataremos de como os autores da obra entenderam a concepção espacial dos Yanomami – a qual é importante para a estrutura dramaturgica - e como este entendimento foi materializado na peça.

1.2 O espaço aural: a valorização do sonoro na cultura Yanomami.

De acordo com o website do projeto, “na floresta você deve contar apenas com seus ouvidos para se guiar”^{iv}, significando que no espaço da densa floresta tropical não se pode ver muito à frente. Os Yanomami, ainda de acordo com a página *web*, se guiam por via da audição neste ambiente extremamente denso visualmente, que não apresenta diferenciação visual - sendo também sua cosmogonia fortemente audiocentrada (Kopenawa & Albert, 2012). Blesser & Salter (2007) trazem conceitos que elucidam o papel do som para a apreensão do espaço, os quais podem ajudar a pensar o papel do som para os Yanomamis. Os autores apresentam três contribuições do sonoro para as capacidades de apreensão de espaço: o som afeta nosso comportamento social, possibilita nossa orientação e navegação e atua na nossa percepção estética do espaço (p. 11). Sem uma acurada diferenciação visual devido a uma forte presença da vegetação, a floresta é mapeada pelos ouvidos: uma onça é escutada ao longe assim como um motor ou uma fonte de água. O *horizonte acústico*^v é amplo e, certamente, densamente povoado, mas, de acordo com Tato Taborda, estruturado polifonicamente, e com isto sua navegação torna-se mais ordenada. Esta concepção foi decisiva para o planejamento do espaço na peça. Informa-nos o compositor:

O som da floresta é uma polifonia espacialmente distribuída, onde cada criatura emite seu sinal em faixas de frequência complementares aos de outras espécies. Isso acontece porque todas têm de passar seu gene adiante e superpor seu sinal ao de outra criatura, competidor direto, ou mesmo de outra espécie, e representa um gasto de energia infrutífero e a ameaça de sua continuidade como espécie. Por isso, geração após geração, um acordo tácito vai sendo estabelecido para o desenvolvimento de uma “orquestração” bio-acústica, onde cada criatura possa ser ouvida em um contexto de brutal diversidade. (Taborda, 2010).

As características do espaço aural Yanomami, intrinsecamente acusmático, foram traduzidas na peça, de acordo com Taborda, por uma experiência de escuta com forte cunho espacial. O espaço do espetáculo é então organizado da seguinte forma: de

um lado da enorme sala vazia estão localizados o Xawara e a orquestra. Os sons orquestrais e os sons vocálicos do Xawara, criados pelo cantor Phil Minton, são difundidos por um forte sistema de PA localizado 3 metros à frente, criando uma parede acústica sem ambiguidade espacial alguma. No outro lado da sala encontra-se o Xamã. Seus sons vocálicos, emitidos pelo cantor Christian Zehnder^{vi}, são difundidos por 36 alto-falantes irregularmente distribuídos na área central da sala, na qual a ação acontece e onde o público é convidado a entrar e a caminhar livremente. Nesta floresta de sons vocálicos, 10 *bats* (estruturas de tecido) caem do teto, servindo como tela para projeções visuais criadas pelos artistas Gisele Motta e Leandro Lima, que sugerem movimentos de luz entre as folhas da floresta, dentre outros motivos. Desta forma, a área central é, tal qual um labirinto, demarcada por estas divisórias visuais, mas não por divisórias acústicas: o mesmo material vocálico do Xamã é escutado em grãos e fragmentos (por um processo de granulação que será explicitado à frente) que não se sobrepõem temporalmente nem espacialmente, mas que povoam todo o espaço em movimentos e densidade, ou eventos próximos e distantes ao ouvinte.

1.3 O espaço e a voz como meios para a criação de imagens

Uma forte estratégia composicional da peça consiste na criação e apresentação de uma metáfora que tem no espaço sonoro e na voz de Christian Zehnder seu substrato material. Tomando como modelo a análise de Barthes sobre *A História do Olho*^{vii}, pode-se afirmar que esta metáfora, que embasou a estrutura que expande a voz de Zehnder para toda a arena, toma como equivalentes a floresta e o cérebro do Xamã, tendo seu cenário neste espaço de projeção sonora^{viii}. Além disso, por via de fragmentos da voz de Zehnder – que permanece reconhecível apesar dos procedimentos de granulação e fragmentação empregados, mas que sofre transformações que a dirigem para outras imagens sonoras, como sibilos de vento e canto de animais – tem-se uma onipresença desta voz enquanto identidade relacionada ao Xamã, na totalidade do espaço da cena.

Desta forma, os quatro elementos da equação (floresta, cérebro, voz e espaço dramático) são significantes um do outro; ocupam um mesmo plano de significação, sendo um imagem do outro. Esta construção baseia-se na experiência do transe dos Xamãs e Pajés Yanomamis, conduzida pela ingestão da *yãkohana*, a qual foi

a base de criação de muitos dos elementos de *A Queda do Céu*. O relato de Laymert Garcia dos Santos sobre uma experiência xamânica da qual foi espectador esclarece:

Subitamente, Levi Hewakalaxima (o pajé de voz e presença poderosas (...)) dirigiu-se ao antropólogo Bruce Albert, apontou para nós, pôs a mão no próprio peito e disse, em yanomami: “Diga a eles que estou baixando em meu peito a imagem do canto-palavras do pássaro *oropendola*.” E de imediato “sintonizou” novamente o ritual, voltando a cantar e a dançar.

Fiquei assombrado. Pois me pareceu que, durante essa espécie de *download* de um arquivo audiovisual, o corpo de Levi funcionava, ao mesmo tempo, como *hardware* e *software* processando um programa que estava sendo rodado pela mente do xamã como som-canto do *xapiripe*^{ix}, tornando-se, assim, uma imagem que será “lida”, como uma espécie de partitura, pelo intérprete.

De acordo com as palavras de Bruce Albert, “os sons-cantos do *xapiripe*” vêm primeiro: as imagens mentais induzidas pela *yãkohana* tomam forma a partir de alucinações sonoras; o que significa um devir imagem do som.” (Garcia dos Santos, 2011, 53).

A metáfora criada pela obra coloca como equivalentes quatro imagens de naturezas distintas, que apelam para múltiplos “sentidos”/conceitos: som/imagem e espaço e cenários muito díspares (a floresta e o cérebro do xamã). Mas é a partir de um substrato sonoro - a voz fragmentada/granulada - que se coloca a criação imagética: a voz ressoa em todo espaço na forma de movimentos e densidades. No percurso temporal da obra, seu comportamento no espaço é a imagem tanto da dinâmica vital da floresta quanto do trabalho sináptico operado pelo cérebro do xamã, traduzidos pelos movimentos sonoros no espaço a partir da voz do cantor. O percurso dos movimentos sonoros ao longo da obra torna-se uma estratégia de condução da dramaturgia da mesma. Por outro lado, a associação das imagens metafóricas equivale a uma experiência quase alucinatória para o público, a qual se baseia no “download” das imagens dos *xapiripe* pelos xamãs e pajés Yanomamis.

1.4 A espacialização da voz de Christian Zehnder

A fim de projetar a voz do Xamã em diversos pontos da área central, formando uma floresta de sons vocálicos, um sistema de espacialização sonora foi criado^x. Ele se baseou em síntese granular, curtas amostras vocais que eram difundidas em trajetórias pré-determinadas mas irregularmente distribuídas e um sistema que combina 24 linhas de delays com tempos diferentes e com filtragens irregulares,

limitadas em âmbito mas espalhadas randomicamente. Todo o sistema processava e difundia a voz de Zehnder em tempo real na área chamada “cérebro”, utilizando 24 canais independentes de áudio, distribuídos em 36 alto-falantes. Neste sistema, cada grão, que variava de 15 a 150 ms, era difundido em cada canal, e seu conjunto realizava trajetórias previamente determinadas, distribuídas randomicamente. Além disso, possuía uma equalização específica e era modulado por certa forma de ataque, sendo estes parâmetros escolhidos aleatoriamente dentre uma lista de 13 possibilidades. Eles sofriam também pequenas transposições de até $\frac{1}{4}$ de tom, para cima ou para baixo, randomicamente distribuídas neste âmbito (de 0 a $\frac{1}{4}$ de tom). O resultado é um espaço densamente articulado por pequenos sons provindos de todo lugar, que possuíam, cada um deles, uma cor particular por conta das variações de equalização, ataque e transposição – os quais se limitavam, porém, a 13 famílias nos primeiros dois casos. Os samples mais longos, por sua vez, consistiam em uma camada polifonicamente similar a uma linha, que transitava em trajetórias construídas de 6 em 6 alto-falantes e variavam em formato: espirais, círculos, espaçamentos mais largos ou estreitos. Sua duração variava de 3 a 6 segundos, e cada amostra sofria, ao longo de sua duração, os mesmos procedimentos de transformação dos grãos, exceto a transposição. Contrastavam com os pontos por perpassarem os espaços, enquanto figuras autônomas. Por sua vez, o sistema de *delays* garantia a integridade da voz do cantor, permitindo a inteligibilidade de seus gestos.

A densidade e o volume geral do sistema de espacialização eram controlados pelo *sound designer* através de um controlador midi do tipo *mixer*, de modo que acompanhava tanto os gestos do cantor quanto as necessidades dramáticas, momento a momento. Pois alguns destes gestos, como sopros enérgicos após longos silêncios, deveriam ser seguidos por um espalhamento repentino dos seus sons no espaço. Da mesma forma, na medida em que a trama se desenrola, o Xamã perde campo na arena, em sua batalha contra o Xawara. Sua derrota é marcada pelo esvaziamento do volume e densidade dos sons associados a ele, em uma relação espacial que foi amplamente explorada no início da peça e que agora se contrai. Desta forma, a atuação do *sound designer* é a de um performer – talvez misto de sonoplasta e regente – que atua junto ao cantor gesto a gesto, respiração a respiração, sendo responsável, com ele, pelo delineamento dramático da obra, conforme já salientamos.

1.5 Conclusão

A estratégia composicional de Tato Taborda – a criação de marcas espaciais pelo som a fim de delinear o desenvolvimento da trama – é um traço provindo, tanto da música eletroacústica de concertos, quanto da própria cultura Yanomami, que se norteia no espaço primordialmente através da escuta. Pois tanto o Xamã quanto o Xawara eram vistos enquanto vultos do ponto de vista do público, que andava dentro do labirinto formado pelos tecidos quase opacos. Os cantores estavam parcialmente escondidos, sendo seus gestos visualmente pouco delineados. E se uma pessoa desejasse visualizar a performance dos cantores deveria permanecer próxima a eles, não escutando sua decorrência no espaço. Por outro lado, ao emparelhar as metáforas ligadas ao Xamã (floresta, cérebro) com um delineamento sonoro cuja forma e movimento induzem aos dois pólos, criou-se uma forte imagem ligada ao Xamã intrinsecamente com sua voz particular e seu delineamento no espaço, estratégia que permitiu com que, na sua derrocada, esta fosse pontuada e fortemente anunciada pelo esvaziamento espacial, cuja condução foi primordialmente sonora. Neste aspecto, no intuito de delinear para o espectador um perfil perceptivo próprio aos Yanomami a ópera talvez tenha alcançando, por via sensorial, os objetivos políticos propostos pelos seus idealizadores.

Referências:

- AMAZONAS – TEATRO MÚSICA EM TRÊS PARTES. “Amazonas” - a ópera: uma sinopse. Disponível em <<http://www.goethe.de/ins/pt/lis/prj/ama/ueb/pt5356286.htm>>. Acesso em 28/03/2014.
- BARTHES, Roland. A Metáfora do Olho. In: BATAILLE, Georges. *História do Olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BLESSER, Barry; SALTER, Linda-ruth. *Space speaks, are you listening?: experiencing aural architecture*. London: The MIT Press, 2007.
- GARCIA DOS SANTOS, Laymert. Prolegômenos da ópera multimídia Amazonas: Considerações conceituais sobre um experimento estético-político transcultural. *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo. Nº13, p. 28-54, 2011.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *La chute du ciel: paroles d'un chaman yanomami*. Paris: Plon, 2012.
- TABORDA, Tato. *Forest Songs – An Interview with Tato Taborda*. Disponível em: <<http://www.goethe.de/ins/pt/lis/prj/ama/mag/mus/en5816000.htm>>. Acesso em 28/03/2014.

ⁱ A obra na realidade é denominada *teatro-música* pois, conforme nos conta Laymert Garcia dos Santos, a *Münchener Biennale*, instituição que promoveu sua estréia, preferiu o termo devido a “uma polêmica

existente na Alemanha em torno do termo *ópera*” (SANTOS, 2011, 52). Entretanto consideramos que a peça é rigorosamente uma ópera.

ⁱⁱ Em sua primeira versão, cuja *première* foi em Munique, 2010, *A Queda do Céu* fazia parte de um projeto maior denominado “Amazonas”, sendo o segundo ato da peça. Os dois outros atos eram “TILT”, do compositor Klaus Schedl e texto de Roland Quitt, e “Amazonas-Conference. In expectation of the efficiency of a rational method for a solution to the problem of climate change”, pelo compositor Ludger Brümmer, com concepção e texto de Peter Weibel. (<http://archive.is/z5co9> – acesso em 01/01/2014). *Amazonas* teve cinco apresentações na Bienal de Teatro Música de Munique de 2010, seguida de outras cinco apresentações no SESC Pompéia, São Paulo. A segunda versão de “A Queda do Céu”, todavia, foi uma criação autônoma, cuja *première* foi em Viena, 2013 (<http://www.netzzeit.at/index.php?siteid=12%26%239001%3B=1>, acesso em 01/01/2014).

ⁱⁱⁱ Uma descrição e discussão pormenorizada deste processo foi realizada no artigo *Prolegômenos da ópera multimídia Amazonas – considerações sobre um experimento estético-político transcultural*, de Laymert Garcia dos Santos, ao qual nos referiremos neste artigo naquilo que se relaciona com sua temática.

^{iv} <http://www.goethe.de/ins/pt/lis/prj/ama/ueb/en5356286.htm>, acesso em 01/01/2014

^v Blesser & Salter, 2007, 22.

^{vi} Por ter sido feita em estreito diálogo com os cantores-autores e a partir de suas qualidades vocais particulares, a peça não pode ter outros protagonistas que não Zehndler e Minton. Assim como *Visage*, de Berio, e *Granulométrie*, de Henry – peças eletroacústicas, todavia – aqui a obra não existe sem a participação específica de suas vozes.

^{vii} Roland Barthes, *A Metáfora do Olho* in Bataille, *A História do Olho* (2003).

^{viii} “A sala de concertos deverá se assemelhar a um gigantesco labirinto. Ela é a metáfora da floresta e do cérebro do Xamã. Este labirinto será preenchido por sons vindos de uma rede de 24 alto-falantes distribuídos através de todo o espaço. Desta forma ele cria a sensação de se estar envolvido comparável àquela que se experiencia em uma floresta”. Taborda in “Forest Sounds – an Interview with Tato Taborda” - tradução nossa. <http://www.goethe.de/ins/pt/lis/prj/ama/mag/mus/en5816000.htm>. Acesso 27/03/2014.

^{ix} *Xapiripe* são as “imagens dos ancestrais que se transformaram nos primeiros tempos que se manifestam para os xamãs em transe xamânico, após a ingestão do pó *yãkoana*” (Garcia dos Santos, 2011, 46). Estas imagens são os espíritos primordiais da floresta, *urihinari*. “O que chamamos *urihinari*, é o espírito da floresta: os espíritos das árvores, *huutihiripë*, das folhas, *yaahanaripë*, e dos cipós, *thoothoxiripë*.” (Kopenwa *apud* Garcia dos Santos, 2011, 46).

^x O sistema de espacialização ficou ao cargo do autor deste trabalho, bem como sua realização em tempo real nos espetáculos. O sistema de alto-falantes ficou ao cargo do técnico de som Andreas Simon (<http://www.dw.de/teatro-m%C3%BAsica-estreia-em-munique-tr%C3%AAs-vis%C3%B5es-contrastantes-da-amaz%C3%B4nia/a-5558069>, acesso em 03/06/2014).