UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES DE VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

GUILHERME DE CASTRO DUARTE MARTINS

A subida do som: cosmoescuta yanomami no filme *A queda do céu*



Goiânia
2026

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

[ ] Dissertação [x] Tese [ ] Outro*:_____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

GUILHERME DE CASTRO DUARTE MARTINS

3. Título do trabalho

A SUBIDA DO SOM: COSMOESCUTA YANOMAMI NO FILME A QUEDA DO CÉU

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento [x] SIM [ ] NÃO[1]

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:
a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.
Casos de embargo:
- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.

Documento assinado eletronicamente por **Guilherme De Castro Duarte Martins**, **Discente**, em 14/07/2026, às 15:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .

Documento assinado eletronicamente por **Thiago Fernando Sant Anna E Silva**, **Professora do Magistério Superior**, em 29/07/2026, às 15:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6299047** e o código CRC **377CD5D7**.

Referência: Processo nº 23070.030245/2026-81 SEI nº 6299047

GUILHERME DE CASTRO DUARTE MARTINS

A subida do som: cosmoescuta yanomami no filme *A queda do céu*

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Doutorado, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência para obtenção do título de Doutor em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades, linha de pesquisa Educação, Arte e Cultura.

Orientação: Prof. Dr. Thiago Fernando Sant'Anna e Silva.

Goiânia
2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Martins, Guilherme de Castro Duarte

A subida do som [manuscrito]: cosmoescuta yanomami no filme A queda do céu / Guilherme de Castro Duarte Martins. - 2026.

CCLI, 251 f.:

Orientador: Prof. Dr. Thiago Fernando Sant'Anna e Silva

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2026.

1. Yanomami. 2. Paisagem Sonora. 3. Xamanismo. 4. A Queda do Céu. 5. Desenho de Som.
I. Silva, Thiago Fernando Sant'Anna e, orient. II. Título.

CDU 7

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 06/2026 da sessão de Defesa de Tese de **Guilherme de Castro Duarte Martins** que confere o título de Doutor em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades.

Aos vinte e quatro dias dos mês de junho de dois mil e vinte e seis, a partir das nove horas, por videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “A SUBIDA DO SOM: COSMOESCUTA YANOMAMI NO FILME A QUEDA DO CÉU”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Thiago Fernando Sant'Anna e Silva (PPGACV/FAV/UFG), com a participação dos demais membros(as) da Banca Examinadora: Professora Doutora Rosana Horio Monteiro (FAV/UFG), membro titular externo; Professor Doutor Eduardo dos Santos Mendes (ECA/USP), membro titular externo; Professor Doutor Renan Paiva Chaves (IA/UNICAMP), membro titular externo e Professor doutor João Dantas dos Anjos Neto (PPGACV/UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros(as) da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros(as), com indicação de publicação do trabalho, ressaltando a originalidade e o potencial de renovação do campo de estudos, pesquisas e práticas. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Thiago Fernando Sant'Anna e Silva Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros(as) da Banca Examinadora, aos vinte e quatro dias dos mês de junho de dois mil e vinte e seis**.**

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

Documento assinado eletronicamente por **Thiago Fernando Sant Anna E Silva**, **Professora do Magistério Superior**, em 24/06/2026, às 13:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .

Documento assinado eletronicamente por **Joao Dantas Dos Anjos Neto**, **Professor do Magistério Superior**, em 24/06/2026, às 13:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .

Documento assinado eletronicamente por **Rosana Horio Monteiro**, **Professor do Magistério Superior**, em 24/06/2026, às 17:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .

Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Simões dos Santos Mendes**, **Usuário Externo**, em 25/06/2026, às 10:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .

Documento assinado eletronicamente por **Renan Paiva Chaves**, **Usuário Externo**, em 25/06/2026, às 13:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6280384** e o código CRC **1EAC143F**.

Referência: Processo nº 23070.030245/2026-81 SEI nº 6280384

Agradecimentos

Dedico esse trabalho à minha companheira, Raisa Cavalcante, e aos meus filhos Eufrates, Miranda, Clara e Sebastião, por compatrilharem comigo o caminho. Aos que pisaram no chão antes de mim e aos que pisarão depois, ofereço essas palavras.

Agradeço a Davi Kopenawa e Bruce Albert pela obra *A queda do céu* (2015) que, além de alimentar essa pesquisa, materializou em palavras outras formas de ver e escutar, com toda a força de uma cosmologia que nos repensa. A Davi, especialmente, agradeço pela sabedoria e generosidade em nossos encontros presenciais que, apesar de breves, foram fundamentais tanto para o trabalho de edição de som no filme e para a pesquisa, quanto para minha formação enquanto pessoa.

Aos diretores do filme *A queda do céu* (2024), Eryk Rocha e Gabriela Carneiro da Cunha, pela confiança em me convidar para realizar o desenho de som da obra, com liberdade criativa, compartilhamentos sinceros e profunda amizade. À toda equipe do filme, Margarida Serrano, Marcos Lopes, Bernard Machado, Renato Vallone, Toco Cerqueira: sem vocês, nem o trabalho de edição de som nem a pesquisa aqui apresentada teriam chegado onde chegaram.

Ao meu orientador, Thiago Fernando Sant'Anna e Silva, pela infinita paciência, liberdade e dedicação que teve com esse trabalho. Ao professor João Dantas, com quem pude aprender etnografia como arte, e que me encorajou a caminhar por um campo diferente de minha formação acadêmica. Aos professores Eduardo dos Santos Mendes e João Godoy, que despertaram minha escuta criativa na graduação em Audiovisual na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e são diretamente responsáveis por eu ter me tornado um pesquisador e trabalhador dos sons. À grande amiga Julia Zakia, pelas alegrias da infância e pelos filmes que dirigiu, que sempre foram terrenos abertos para soar e sonhar.

Agradeço, finalmente, à Raquel de Castro Duarte Martins, mulher ancestral, mãe solo e corajosa sem a qual meu mundo não existiria. Obrigado pela vida e por toda música e arte que me apresentou na infância, nas frestas de uma rotina corrida de quem trabalhava nas madrugadas compensando cheques em um banco estatal.

Resumo

O trabalho aqui apresentado investiga meu processo de criação sonora no filme *A queda do céu* (2024), dirigido por Eryk Rocha e Gabriela Carneiro da Cunha. Tão logo me aproximei da obra de Davi Kopenawa e Bruce Albert, que inspira o documentário, deparei-me com o seguinte problema de pesquisa: como transduzir aspectos da escuta yanomami para a linguagem audiovisual sem reduzir sua complexidade cosmológica às convenções sonoras do cinema?

Entre os Yanomami, ouvir não constitui apenas uma forma de percepção, mas um modo de habitar o mundo. A escuta participa da caça, da pesca, dos deslocamentos pela floresta e da leitura dos sinais ambientais, ao mesmo tempo em que sustenta a comunicação e a diplomacia xamânica entre humanos e mais-que-humanos, conectando corpos, espíritos, animais, plantas e fenômenos atmosféricos em uma ecologia vibracional multiespécie.

A primeira parte da pesquisa investiga diferentes manifestações da dimensão aural em cosmologias ameríndias, examinando sua participação em mitos de criação, expedições de caça, iniciações xamânicas e partos, a partir da leitura de Pierre Clastres, Uirá Felippe Garcia e, sobretudo, de Davi Kopenawa e Bruce Albert. Em seguida, analiso gravações do som direto realizadas por Marcos Lopes durante as filmagens, propondo o gravador como uma ferramenta xamânica de transdução e transporte de vibrações entre mundos, onde biofonia, geofonia, conversas cotidianas, ruídos, ritmos e ritos compõem a tessitura audível de *urihi a*, a terra-floresta. A partir de diários de criação, reflito ainda sobre o processo de edição e desenho de som desenvolvido para o filme, situando meu lugar de escuta nas trocas estabelecidas com os diretores e com Davi Kopenawa. Por fim, analiso sequências do filme nas quais os Yanomami se deslocam pela floresta, propondo o conceito de trieiro sonoro como alternativa à ideia de trilha sonora: enquanto a trilha pressupõe um percurso previamente traçado, o trieiro se abre à medida que é percorrido.

Mais do que tentar compreender a cosmoescuta yanomami, a pesquisa procura permitir que ela interrogue nossa própria maneira de ouvir, abrindo caminhos para um cinema capaz de se deixar afetar por formas polifônicas de existência, que reconhecem o planeta como um organismo vivo cuja diversidade também se produz e se manifesta por meio de seus sons.

Palavras-chave: Yanomami; Paisagem Sonora; *A queda do céu*; Etnografia Sonora; Desenho de Som; Cinema; Documentário; Xamanismo;

Abstract

This study investigates my process of sound creation for the documentary *The Falling Sky* (2024), directed by Eryk Rocha and Gabriela Carneiro da Cunha. As soon as I encountered the work of Davi Kopenawa and Bruce Albert, which inspired the film, I was confronted with the following research question: how can aspects of Yanomami listening be transduced into audiovisual language without reducing their cosmological complexity to the sonic conventions of cinema?

For the Yanomami, listening is not merely a mode of perception but a way of inhabiting the world. It is integral to hunting, fishing, movement through the forest, and the interpretation of environmental signs, while also sustaining communication and shamanic diplomacy between humans and more-than-human beings, connecting bodies, spirits, animals, plants, and atmospheric phenomena within a multispecies vibrational ecology.

The first part of the research investigates different manifestations of the aural dimension in Amerindian cosmologies, examining its role in creation myths, hunting expeditions, shamanic initiations, and childbirth through the works of Pierre Clastres, Uirá Felippe Garcia, and, above all, Davi Kopenawa and Bruce Albert. It then analyzes the production sound recordings made by Marcos Lopes during the filming process, proposing the sound recorder as a shamanic device for transducing and transporting vibrations between worlds, where biophony, geophony, everyday conversations, noises, rhythms, and rituals weave the audible texture of *urihi a*, the forest-land. Drawing on production journals, I further reflect on the editing and sound design process developed for the film, situating my own position of listening through exchanges with the directors and with Davi Kopenawa. Finally, I examine sequences in which the Yanomami move through the forest, introducing the concept of the sound trail (*trieiro sonoro*) as an alternative to the notion of soundtrack: whereas a soundtrack presupposes a pre-established path, a sound trail comes into being as it is traversed.

Rather than seeking to understand Yanomami cosmolistening (*cosmoescuta*), this research allows it to question our own ways of listening, opening pathways toward a cinema capable of being affected by polyphonic forms of existence that recognize the planet as a living organism whose diversity is both produced and expressed through sound.

Keywords: Yanomami; Soundscape; *The Falling Sky*; Sound Ethnography; Sound Design; Cinema; Documentary; Shamanism.

Resumen

Este trabajo investiga mi proceso de creación sonora para el documental *La caída del cielo* (2024), dirigido por Eryk Rocha y Gabriela Carneiro da Cunha. Desde mi primer acercamiento a la obra de Davi Kopenawa y Bruce Albert, que inspira la película, surgió la pregunta que orienta esta investigación: ¿cómo transducir aspectos de la escucha yanomami al lenguaje audiovisual sin reducir su complejidad cosmológica a las convenciones sonoras del cine?

Para los Yanomami, escuchar no constituye únicamente una forma de percepción, sino una manera de habitar el mundo. La escucha participa de la caza, la pesca, los desplazamientos por la selva y la interpretación de las señales ambientales, al tiempo que sostiene la comunicación y la diplomacia chamánica entre humanos y más-que-humanos, conectando cuerpos, espíritus, animales, plantas y fenómenos atmosféricos en una ecología vibracional multiespecie.

La primera parte de la investigación examina la dimensión aural en las cosmologías amerindias, analizando su participación en mitos de creación, expediciones de caza, iniciaciones chamánicas y partos a partir de las obras de Pierre Clastres, Uirá Felippe Garcia y, especialmente, Davi Kopenawa y Bruce Albert. Luego analizo las grabaciones de sonido directo realizadas por Marcos Lopes durante el rodaje, proponiendo la grabadora como una herramienta chamánica de transducción de vibraciones entre mundos, donde la biofonía, la geofonía, las conversaciones cotidianas, los ruidos, los ritmos y los rituales tejen la textura audible de *urihi a*, la tierra-selva. A partir de diarios de creación, reflexiono sobre el proceso de edición y diseño sonoro del filme y sobre mi propio lugar de escucha en diálogo con los directores y con Davi Kopenawa. Finalmente, propongo el concepto de *trieiro sonoro* como alternativa a la noción de banda sonora: mientras esta presupone un recorrido previamente trazado, el *trieiro* se abre a medida que es recorrido.

Más que comprender la cosmoescucha yanomami, esta investigación busca permitir que ella interrogue nuestra propia manera de escuchar, abriendo caminos hacia un cine capaz de dejarse afectar por formas polifónicas de existencia que reconocen el planeta como un organismo vivo cuya diversidad también se manifiesta a través de sus sonidos.

Palabras clave: Yanomami; Paisaje Sonoro; *La caída del cielo*; Etnografía Sonora; Diseño Sonoro; Cine; Documental; Chamanismo.

Sumário

Invocação do ponto zero……1

Introdução……4

Capítulo 1 – Escuta ancestral……29

1.1 - No princípio era o som……30

1.2 - Da (sonora) criação do mundo ao silêncio do parto……35

1.3 - Caçadores de sons……39

1.4 - Fazer morrer os olhos……....53

1.5 - Som, sonho, escola……....60

1.6 - Pausa para o xixi……....66

1.7 - Wãa e utupë - som e imagem……66

1.8 - Tapete vermelho-sangue……....69

Capítulo 2 - Manifesto Som Direto……72

2.1 - *Amoa hi ki*: das árvores com canto ao gravador……...……73

2.2 - Som direto: quanto mais vivo melhor……...76

2.3 - Teletransporte sônico……81

2.4 - Cosmo-ecologias polifônicas……84

2.5 - Transmutasom……....92

2.6 - Caminhando e cantando……....94

Capítulo 3 - Diário de um operário do som……98

3.1 - O telefone tocou novamente……..99

3.2 - Dá-lhe, Cometa!.....101

3.3 - Confluir……108

3.4 - Abrir-se ao erro……113

3.5 - Floresta de Cristal……119

3.6 - Versão provisória de nós mesmos……123

3.7 - Articulações operárias……...127

3.8 - A terra treme……..129

3.9 - A fogueira de Tião……132

3.10 - Bem vindo à Lapa, ou a doce mordida de Mexerica……..133
3.11 - (Des)caminhos de sempre……...136
3.12 - Mãos e ouvidos à obra……139
3.13 - A sala de cinema é uma roda……..143
3.14 - O grão do silêncio……...146
3.15 - Vento ventania…….151
3.16 - Corte seco……153
3.17 - Subgraves terrestres……157
3.18 - Entreato da memória……166
3.19 - Xawara…….169
3.20 - A visita de Davi……...172
3.21 - Outro mestre nos visita……186
3.22 - Mixagem: tudo junto e misturado……189

Capítulo 4 - Trieiro Sonoro……194

4.1 - Trieiro sonoro……....195
4.2 - Trieiro miragem.....196
4.3 - Solidão povoada…….200
4.4 - Ecos compartrilhantes...…….204
4.5 - Invasores e convidados.……..212
4.6 - Trieiro-Transe…….217
4.7 - Será que vocês realmente serão nossos aliados?……...230

Conclusão……236
Referências bibliográficas…….248
Filmografia…….251

Invocação do ponto zero

Lentidão é um sonho a encorajar
Anna Tsing

Antes de começar essa empreitada textual e adentrar em uma floresta de sons, peço licença a vivos e mortos. Plantas, pedras, animais, fungos e espíritos auxiliares que nos atravessam, derrubam, dançam e ensinam. Evoco essas palavras não somente por respeito, mas também por medo de ser devorado, de virar caça, seja por falta de prudência ou excesso de idealismo. Entoando uma reza pessoal diante da boca da mata e do desconhecido que ela abriga, peço proteção e auxílio para

I.

experimentar a pesquisa como quem caminha na floresta: mover-me em trilhas e picadas já abertas, veias percorridas por pés que nos antecedem. também aventurar-se pela vegetação densa e aparentemente impenetrável das novas ideias, interseccionadas por estradas abandonadas tomadas pelo mato, por onde a vida se reconfigura apesar de nós.

II.

deixar-me levar pelos detalhes, conectar-se a linhas de movimento e sons não previstos anteriormente; traçar um plano que se permita modificar pela vivacidade do material que se apresenta. percorrer a pesquisa como os forrageadores do cogumelo Matsutake (Tsing, 2019), atentos às pequenas linhas de variação no relevo do solo da floresta, em busca de rastros sutis dos movimentos subterrâneos das hifas do valioso cogumelo. tomar conhecimento das megalópoles não humanas que passam despercebidas sob nossos pés, assim como a variedade pulsante de mundos sonoros entre o céu e a terra que ainda não aprendemos a escutar. saber que o som mais profundo pode ser aquele que se escuta com a pele.

III.

percorrer *urihi a,* a terra-floresta, como caçadores Yanomami diligentes na percepção dos rastros visuais, sonoros, odoríferos, gustativos, táteis e espirituais daquilo que procuram, e também daquilo que não procuram. ter disponibilidade para o inesperado. aprender o canto do inimigo. conhecer o melhor que se pode das trilhas, mas saber mudar de direção e perder-se quando necessário; agregar coordenadas aos mapas já conhecidos. fazer da deriva um método (de sobrevivência).

IV

ouvir os sons paridos pelo silêncio. perceber que o silêncio é poliglota. escutar as combinações multiespécie, orgânicas e inorgânicas, moleculares e gigantescas compondo a paisagem sonora. para além da catalogação total que se possa fazer dos ruídos da floresta e dos seres que os emitem, sempre será preciso haver xamãs para escutar entes que nossa taxonomia não alcança e desvendar a acústica dos sonhos.

V

permitir que nem tudo parta da nossa vontade. apreciar os acontecimentos que surgem apesar de nossas intenções. abrir espaço à indeterminação. aceitar-se co-adjuvante na complexidade da trama da mata. ser capaz de escutar, ainda que por intermédio do cinema, as vozes das *amoa hi k*i, as árvores com canto.

VI

evitar exotismos. não separar cultura e natureza. pensar a natureza, ela própria, como multiplicidade cultural. lembrar-se que na cosmologia amazônica humanos e animais partilham estados recíprocos de existência. lembrar-me de que a evolução não seleciona espécies, mas relações. relações que potencializam ou condenam a vida. não esquecer que sou formado por bactérias que sequer partilham meu material genético, e sem as quais esse suposto indivíduo jamais sobreviveria.

VII

não me aproximar do pensamento yanomami enquanto um cânone ou sistema fechado de crenças, mas um diagrama vivo habitado por subjetividades multiespécie que compõem-se e inventam-se continuamente. não idealizar o modo de vida yanomami como uma força mágica capaz de nos salvar da ruína, pois eles já estão bastante ocupados em salvar a si mesmos. não esperar que outros façam por nós o trabalho de repensar a habitabilidade da terra.

VIII

lembrar-me que a escuta acontece no corpo e pode ser um processo de nutrição.

As duas orelhas são como asas que conduzem todas as vozes e tons para dentro e para fora, como as asas que carregam os pássaros.
Santa Hildegarda

1. Introdução

Se somos “começo, meio e começo” (Bispo, 2023, p.30), por qual meio então começar?

Talvez pela tentativa de delimitar - e simultaneamente expandir - o conceito de paisagem sonora, termo que surgirá diversas vezes ao longo dessa pesquisa. O ponto de partida para a definição da paisagem sonora é o pensamento de R. Murray Schafer (1933-2021), pesquisador e compositor canadense que popularizou o termo na década de 1970, e para quem a paisagem sonora seria “o campo sonoro completo onde quer que estejamos. (...) O ambiente ao meu redor enquanto escrevo é uma paisagem sonora” (Schafer, 2009, p.14). Podemos tentar estender os contornos de tal definição, emprestando as palavras da antropóloga Anna F. Tsing e pensar que paisagem, inclusive a sonora,

> pode existir em qualquer escala, mas sempre envolve uma diversidade de fragmentos. Uma mistura de fazendas e florestas é uma paisagem, mas também uma folha na qual insetos e fungos criaram micro-ecologias. Pensar com paisagens abre a análise para uma multiplicidade entrelaçada. Mas não precisa abrir-se ao ponto de exigir que tudo entre na análise. (...) Uma paisagem é o sedimento de atividades humanas e não humanas, bióticas e abióticas, importantes e construídas sem intenção. Paisagens são mundos ativos da vida, sustentados por traços e legados materiais, mas ainda abertos a formas e possibilidades emergentes. (Tsing, 2019, p.149)

Consideremos então paisagens, sonoras ou não, enquanto camadas entrelaçadas de acontecimentos humanos e mais-que-humanos, molares e moleculares - traços do movimento das pedras, fungos explodindo esporos, linhas de folhas caindo na mata e caminhos de formigas que as carregam; sons em qualquer escala, do trovão à saliva engolida a seco. Se quisermos, no entanto definir a paisagem sonora a partir de uma cosmologia yanomami, seria necessário abrir o escopo às vozes dos espíritos[1], às canções de ancestrais humanos e não-humanos vindas desde os primeiros tempos, e aos ilimitados mundos acústicos percorridos pelos xamãs. Uma paisagem sonora capaz de abrigar em seu relevo a acústica dos sonhos[2]. Sonhos que devem ser pensados também enquanto “instituição que prepara as pessoas para se relacionarem com o cotidiano” (Krenak, 2020, p.20), pois “é por meio dos

[1] Na cosmologia yanomami espíritos "não apontam para uma classe ou gênero de seres, mas para uma síntese disjuntiva entre o humano e o não-humano" (Viveiros de Castro, 2006, p.319), sendo antes múltiplos povos, tão ou mais variados quanto as próprias formas de vida da floresta. Os espíritos "não são sempre belos e magníficos, pois podem ser terríveis e monstruosos" (ibidem, p.324).

[2] É importante ressaltar que no xamanismo yanomami transe e sonho estão em continuidade e, apesar de um acontecer durante a vigília e o outro durante o sono, ambos são substancialmente a mesma coisa. Os xamãs “de dia bebem o pó de *yãkoana* e fazem dançar seus espíritos diante de todos. À noite, porém, os *xapiri* continuam dando-lhes a ouvir seus cantos no tempo do sonho” (Kopenawa e Albert, 2015, p.332).

sonhos que eles [os Yanomami] fazem política, como diria o líder e xamã Davi Kopenawa" (Limulja, 2022, p.19). As imagens (acústicas e visuais) dos sonhos estão em continuidade e ressonância com a vida social, comunitária e cotidiana dos Yanomami - e de tantos outros povos ameríndios - fazendo parte do campo sonoro pelo qual esses povos se movem e onde se educam. As palavras dos *xapiri pë*[3] "fazem crescer nosso pensamento. (...) São nossos estudos, é o que nos ensina a sonhar as coisas da terra-floresta" (Albert e Kopenawa, 2023, p.104).

Ao mesmo tempo em que o conceito de paisagem sonora pode nos auxiliar enquanto uma ferramenta etnográfica para "descrever um ambiente sônico, esse termo também tende a objetificar o som e torná-lo exterior à percepção" (Peterson e Brennan, 2021, p.372), assim, acreditamos que o sentido da paisagem sonora não é fixo, mas atribuído e transformado por quem a escuta, lembrando que esse quem pode ser uma abelha, uma pedra atravessada por ondas de vibração ou o próprio fundo da terra. A escuta "como modo de sintonia com o que está fora de si, (...) implica estar radicalmente aberto à incerteza do mundo" (idem, p.373). A intenção de retrabalhar o conceito de paisagem sonora para que ele possa adequar-se ao pensamento yanomami não deve ser entendida como uma simples oposição entre a escuta dos *napë pë* (estrangeiros, brancos) e a escuta indígena, pois a tese aqui apresentada nasce, justamente, a partir do encontro entre esses dois mundos: o encontro entre um pesquisador-artista *napë* e a cosmoescuta yanomami, durante a realização da pós-produção de som do filme *A queda do céu* (2024), de Eryk Rocha e Gabriela Carneiro da Cunha.

Ao estudar a paisagem sonora yanomami, ou qualquer outro ambiente sônico, é importante que "ao invés de perguntar: qual a paisagem sonora de um lugar? Comecemos com a pergunta: como as pessoas desse lugar escutam?" (Peterson e Brennan, 2021, p.372). Não acredito que sejamos capazes de acessar plenamente a escuta yanomami, nem que ela possa suprir as falhas e omissões da nossa, mas é possível que, a partir do encontro aqui proposto, possamos repensar nossa própria escuta e outras maneiras de pensar/trabalhar os sons, abrindo-nos verdadeiramente a um "poliglotismo humanimal" (Albert e Kopenawa, 2023, p.136). E que o próprio cinema, por conseguinte, possa se alfabetizar no idioma das matas, deixando-se afetar em sua estrutura estético-política pela metafísica yanomami. Acredito que essa pesquisa, mais do que analisar, busca aprender, escutar com, escutar entre. Nesse sentido, a pesquisa é uma iniciação de minha própria escuta a partir do contato com a

[3] Resumidamente, *xapiri* são ancestrais animais ou espíritos xamânicos que interagem com os xamãs, também chamados de espíritos auxiliares, sendo que *pë* é o pluralizador. Para que se apreenda a dimensão múltipla do que podem ser os *xapiri* recomendo a leitura completa de *A queda do céu*, de Kopenawa e Albert.

constelação sonora yanomami. Aprender não somente novas narrativas, mas outras formas não-hegemônicas de narrar. Pensar um cinema para além da imposição do visível e dos efeitos espetaculares. Pensar um cinema para além do extrativismo audiovisual, no qual um artista branco se apropria, uma vez mais, da estética de povos indígenas para se autopromover no mercado, mas uma cinema de troca, um cinema que nos repense enquanto sociedade. Como ressaltou o crítico francês Thierry Méranger, em seu texto sobre o filme *A queda do céu* na revista Cahiers du Cinema, "não se trata mais apenas de transmitir um indispensável discurso de alerta e de urgência. (...). Mas de oferecer sons, silêncios, luzes e formas a uma cosmologia que nos repense" (Méranger, 2024, disponível em https://www.cahiersducinema.com/fr-fr/article/actualites/la-chute-du-ciel-par-eryk-rocha-et-gabriela-carneiro-da-cunha). Por mais utópico que possa parecer, acredito em um audiovisual que, além de um produto comercial, pode tornar-se um aliado, ainda que insuficiente, na luta pela sobrevivência dos povos da floresta, o que implica, obviamente, na sobrevivência de todos nós.

Tão importante quanto o lugar de fala, é o lugar de escuta, e aqui falo um pouco do meu. Minha escuta foi forjada no *punk rock* e no *grunge* dos anos noventa; em longas horas de filmes americanos dublados na sessão da tarde; em concertos de jazz e música instrumental que frequentei com minha mãe na adolescência. Posteriormente, enquanto estudante de audiovisual na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, comecei a aprender a escutar filmes, para além dos diálogos e da música. As vozes dos ambientes, o crepitar do espaço, a vida imperceptível dos ruídos. Ao ler R. Murray Schafer pela primeira vez, descobri o que os instintos já diziam: nossa audição é o segundo sentido a ser formado, depois do tato, ainda na escuridão líquida do ventre materno, ou seja, "as impressões táteis ou auditivas são as mais antigas, a visão intervém mais tardiamente" (Le Breton, 2016, p.32). Até hoje me perco a imaginar como soaria essa paisagem sonora submersa da placenta que nos filtrou os primeiros sons. Jatos de gases e líquidos em movimento, pulsação, fluxos sanguíneos, explosões cósmicas ao redor da placenta dia e noite, praticamente uma festa *rave* sem fim. Não nasci indígena, mas escuto os chamados de minha ancestralidade desde cedo; não sou habitante da floresta, mas sempre que possível agarro a oportunidade de gravar as vozes da mata e aprender com seus idiomas, seja em andanças autônomas, trabalho de campo ou em sonhos pois, como dizem os Kagwahiv[4], "todo mundo que sonha tem um pouco de xamã" (Kracke, 1987, apud. Viveiros de Castro, 2002, p.322).

[4] Kagwahiv, Kawahiva ou Cauaíbes é como se chamam diversos povos indígenas do sudoeste amazônico.

Lembro-me de quando fui conhecer meu genitor, aos vinte e quatro anos de idade, no intervalo do culto da igreja evangélica onde ele trabalhava como pastor. Apesar de meu pai ter manifestado a vontade inequívoca de que aquele encontro se encerrasse ali e o único conselho que me deu foi "leia a bíblia, pois é o livro mais poderoso que existe", algo de revelador surgiu nesse encontro. Ao tocar seu braço comentei que, assim como eu, ele também tinha poucos pêlos no corpo. "Deve ser o sangue baiano", ele me disse. "Sangue baiano?", perguntei. "Meu avô era baiano, descendente de índio mesmo", respondeu. Agradeci pelo sangue baiano dizendo que, assim como a bíblia, ele também era muito poderoso. Peguei o primeiro ônibus que passou para ir embora dali o mais rápido que pude[5]. Nunca mais o vi, mas estar face a face diante da ancestralidade afro-indígena - que eu já adivinhava em mim - acabou sendo o verdadeiro propósito desse encontro.

Estabeleço assim o ponto zero, o começo do meio da pesquisa, e diante da boca aberta da mata, faço da deriva um método e da escuta uma ferramenta. Prestes a iniciar uma expedição por caminhos ainda não definidos e, portanto, como alguém que "constrói seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa" (Rey, 2002, p.132), busco acessar um "conhecimento cinético - conhecimento sobre como se mover pela floresta, navegando por suas vistas, sons e cheiros" (Tsing, 2018, p.27). Salles nos lembra que "um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes" (1998, p.13). Ainda no pré-projeto dessa pesquisa elaborei, a partir da ideia de *audiovisão* (Chion, 2011), o conceito de *ouver*, uma ferramenta teórico-prática que consiste em investigar imagens não apenas a partir dos olhos, mas também através da escuta. Ouver é um verbo híbrido que combina as ações de ver e ouvir, propondo que o sentido das imagens, assim como nossa percepção do espaço, se produz tanto a partir daquilo que vemos quanto do que ouvimos (Neuhaus, 1998) e, portanto, não se realiza plenamente nem na visão nem na audição, mas em algum lugar entre essas duas faculdades. Ouver supõe que os sentidos da visão e da audição não funcionam como habilidades estanques ou individuais, mas atravessam-se em composições mútuas, ilimitadas e, muitas vezes, imprevisíveis. A criação do conceito de ouver é resultado de uma longa empreitada, não apenas minha, mas de diversas pesquisas e práticas que procuram desconstruir a hierarquização dos sentidos e o ocularcentrismo[6], onde a visão tem primazia e funciona como uma espécie de eixo ordenador

[5] O documentário que realizei a partir desse encontro chama-se *Canoa Quebrada* (2005) e encontra-se disponível em https://curtadoc.tv/curta/biografia/canoa-quebrada/

[6] Victor Flores (2007) define o ocularcentrismo como um regime de percepção capaz de reduzir o mundo a sua porção visual, trazendo-nos o exemplo de São Tomé, para quem era necessário "ver para crer".

dos demais sentidos, que acabam reduzidos a apêndices sensoriais. Como no *Tratado de pintura* de Leonardo Da Vinci, para quem

> o olho, através do qual a beleza do universo é revelada à nossa contemplação, é de tamanha excelência que qualquer um que se resignasse à sua perda privar-se-ia de conhecer todas as obras da natureza cuja visão faz a alma permanecer satisfeita na prisão do corpo: quem as perde abandona esta alma à obscura prisão onde esmorece toda esperança de rever o sol, luz do universo. (Vinci, apud. Le Breton, 2016, p.47)

O estudo dos sons dentro de um programa de Cultura Visual, onde essa pesquisa está inserida, já é, em si, uma exceção à regra e um desafio que demanda diálogos constantes com o mundo das imagens, ainda que para desestabilizar sua hegemonia ou multiplicar as vias de acesso a elas. Perceber as imagens a partir da escuta ou pensar em sons que formam imagens, mesmo quando estamos de olhos fechados, faz parte da prática de ouver. Entender como os sons podem conferir materialidade, profundidade, tensões, movimento, ambiguidade, ressonância, ritmo ou respiros para as imagens também faz parte da prática de ouver. Sons não apenas descrevem espaços, mas produzem espaços, como quando dinamarquês Jens Haaning, no trabalho *Turkish Joes* (1994), modifica o espaço público (ou a percepção dele) ao instalar alto-falantes em uma praça no centro de Copenhague, reproduzindo em loop piadas em turco. Jens subverte o idioma dominante na paisagem sonora da praça — antes o dinarmquês, agora o turco — e problematiza a questão da imigração apenas através dos sons: quem ri de quem agora, quem não entende o idioma da piada? Segundo Canclini (2013), Jans cria uma espécie de microclima na praça, permitindo que os imigrantes turcos se reúnam ao redor dos alto-falantes para escutarem as piadas e rirem alto, suspendendo, ainda que temporariamente e numa escala molecular, a opressão, o silêncio e a invisibilidade associados à condição de imigrante. Para que não restem dúvidas de que os sons podem e devem ser estudados no âmbito da Cultura Visual, bem como das profundas relações de interdependência semântica entre sons e imagens, basta nos perguntarmos: se removermos o som de um filme de terror qualquer, será que as imagens, por si só, nos assustariam?

Em Fevereiro de 2024 fui convidado para realizar o desenho de som do filme *A queda do céu,* co-dirigido por Eryk Rocha, filho do emblemático cineasta brasileiro Glauber Rocha (1939-1981), e sua companheira Gabriela Carneiro da Cunha. Os diretores chegaram até mim por indicação do cineasta ceilandense Adirley Queirós, com quem trabalhei nos premiados filmes *A cidade é uma só* (2011), *Branco Sai, Preto Fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017). *A queda do céu* (2024), que ainda se encontrava em processo de montagem quando comecei a pesquisa, é uma adaptação do livro homônimo, escrito pelo xamã yanomami Davi

Kopenawa em parceria com o antropólogo francês Bruce Albert, amigos de longa data. Logo na minha primeira reunião com os diretores, Eryk e Gabriela estabeleceram que, mesmo tendo adquirido os direitos autorais do livro, o filme não deveria ser uma adaptação literal da obra escrita, mas a escritura de um novo capítulo em linguagem audiovisual. Nessa mesma reunião os diretores contaram-me um pouco sobre a complexidade do pensamento[7] sonoro yanomami, suas profundas relações acústicas com a floresta, animais, plantas e espíritos, e de como gostariam que essa maneira de escutar e fazer mundos através dos sons estivesse presente no filme. Recomendaram-me a leitura do artigo *A Floresta Poliglota* (2018), de Bruce Albert, no qual o autor investiga algumas relações que os Yanomami estabelecem com a paisagem sonora da floresta e sua biofonia (Krause, 2013), além do trânsito de sons, cantos e palavras entre espíritos e humanos, mediado pelos xamãs. Albert ressalta que "o aprendizado das canções dos espíritos auxiliares *xapiri* é o alfa e o ômega de qualquer iniciação xamânica yanomami" (Albert, 2018, p.9) ou, como afirmou o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro, "o chocalho do xamã é um acelerador de partículas" (Viveiros de Castro, 2007). Assim, percebemos que o pensamento sonoro ameríndio pode ser também o alfa e o ômega para a desconstrução do ocularcentrismo, pois a audiovisão ou as práticas de ouver sempre foram, e ainda são, colocadas em ação pelos povos originários sob várias formas, muito antes de que pudéssemos sonhar com elas — ou já foram sonhadas por esses povos bem antes de serem teorizadas em "peles de papel" (Kopenawa e Albert, 2015, p.71). Se os brancos e os maus caçadores "apesar de terem os olhos abertos, não enxergam nada" (idem, p.474), concluímos que de nada adianta ver para crer, pois "nossos olhos precisam morrer para que possamos enxergar os *xapiri*" (Kopenawa, 2024).

Eryk e Gabriela me dizem, em nossa primeira conversa, que o filme é resultado do encontro do "nosso" cinema com o cinema "deles". Nessa frase, colocada quase como um desafio, está implícita a ideia de que os Yanomami possuem um cinema sem câmera, uma linguagem audiovisual própria, uma complexa práxis de imagens e sons que o trabalho sonoro do filme deveria aprender, integrar e refletir. Em entrevista ao jornal Estado de Minas, Eryk afirmou que "o nosso desejo com o filme é de que a cultura Yanomami seja vista como uma cultura viva, contemporânea e florescente, mas também que a cultura napë veja a si

[7] Ao falar em pensamento ameríndio devemos nos lembrar que para diversos povos originários a faculdade do pensamento não é privilégio humano e transcende a distinção mente/corpo. Como nos mostra o antropólogo Uirá Felippe Garcia, o pensar para os Awá não é "um processo isolado que ocorre exclusivamente na mente humana, e por isso é possível entender porque os outros animais também 'pensam'"(Garcia, 2010, p.336). Talvez seja possível até pensar com o corpo, pensar com os ouvidos...

mesma a partir de uma perspectiva xamânica e de uma geopolítica contracolonial"[8]. Já na primeira reunião com os diretores, percebi que a realização do desenho de som no filme *A queda do céu* ou *Hutumosi Kerayuwi,* demandaria uma pesquisa intensiva em campos diversos, como etnografia, biologia, ornitologia, cinema e audiovisual além, é claro, da cosmologia yanomami. Não havendo qualquer possibilidade para uma viagem de campo, meu material de pesquisa, além de textos etnográficos, teses e artigos científicos, consistiu na escuta profunda ou *deep listening*[9] do material bruto de som gravado durante as filmagens, que ocorreram em 2021 na comunidade de *Watoriki*, a serra do vento, na região do rio Demini, na Terra Indígena Yanomami, noroeste de Roraima, fronteira com a Venezuela.



Fig. 1 - Mapa da T.I Yanomami. A comunidade de *Watoriki* está localizada na região do *Demini*, próximo a *Catrimani.* A linha vermelha corresponde à fronteira com a Venezuela, onde também vivem diversas comunidades Yanomami.

Somente através da investigação atenta das gravações realizadas por Marcos Lopes, o técnico de som direto[10] do filme, foi possível entender melhor como se configura a paisagem sonora na aldeia, encontrar narrativas sonoras cotidianas, timbres e ritmos específicos que marcam as horas do dia, a festa, o descanso, o transe e a acústica do espaço na comunidade

[8] Texto completo disponível em https://www.em.com.br/pensar/2024/09/6952763-filme-a-queda-do-ceu-e-opera-metafisica-diz-bruce-albert.html

[9] O conceito de *deep listening* ou escuta atenta foi criado pela compositora e acordeonista norte-americana Pauline Oliveiros, e consiste na "escuta atenciosa e paciente, aberta para a natureza sonora da existência a partir de um estado profundo de consciência" (Gorini e Pitanga, 2024, disponível em https://revistausina.com/2024/01/04/escuta-profunda-deep-listening-parte-2/).

[10] Som direto é, via de regra, o som captado em sincronia com as imagens, durante as filmagens de uma obra audiovisual. Pode ser também uma série de gravações de sons ambientes adicionais, não realizadas necessariamente em sincronia com uma imagem, mas durante o processo de filmagem, nas próprias locações ou em seus arredores. O som direto está, portanto, impregnado de um certo aqui e agora de uma filmagem, é revelador da paisagem sonora e do espaço campo e extra-campo onde um filme foi realizado.

de *Watoriki*. O ruído dos aviões do garimpo sobrevoando ao longe, como um braço audível da ameaça que o mundo dos *napë pë*[11] exerce sobre a floresta; os ecos dos gritos das crianças rebatidos pela grande montanha de pedra que circunda a maloca; as rajadas de vento nas copas das árvores, que surgem suaves e crescem imensas até engolir todos os outros sons; os discursos noturnos dos *pata* (autoridades, sábios) espalhando-se pela praça central, dividindo espaço na paisagem sonora com grilos, sapos e aves noturnas; as fogueiras, água corrente no igarapé, cigarras, os gritos ao longe dos convidados anunciando sua chegada para a festa… Além do material bruto de som gravado durante as filmagens, as conversas e trocas com os diretores forneceram um fértil substrato sem o qual o som de *A queda do céu* não teria brotado. A concepção de Eryk e Gabriela sobre o filme, sua vivência em *Watoriki* e a intuição sonora de ambos também compõem o desenho de som do filme. Ao mesmo tempo em que Eryk e Gabriela sabiam muito bem o que esperavam do som do filme, sua direção permaneceu aberta ao acaso e às invenções ao longo do processo, permitindo que, até o último minuto de mixagem[12], pré-concepções se transformassem de acordo com uma série de experimentações sonoras, tentativas e erros, buscas e mais buscas por respostas no material bruto do som direto. Dois encontros presenciais com Davi Kopenawa nos estúdios JLS, em São Paulo, onde o filme foi finalizado, também foram fundamentais para a tessitura do som de *A queda do céu*. A riqueza de onomatopeias e sons humanimais produzidos por Davi diante do microfone, durante uma sessão de gravação em estúdio, acabou constituindo uma nova camada sonora para o filme, trazendo sons como *wixia,* o sopro vital da terra-floresta, para as sequências em que Davi caminha pela mata sob efeito da *yãkoana*[13].

Além da necessidade de me aproximar o mais intensamente possível da cultura sonora yanomami em tão pouco tempo e à distância, o que mais me estimulava a embarcar nesse trabalho era o desafio de acessar e integrar uma forma de escuta ameríndia ao cinema brasileiro, permitindo que a linguagem audiovisual vigente se dobrasse ao pensamento sonoro e à cosmoescuta[14] yanomami. Por outro lado, encontrei-me diante da oportunidade de desconstruir minha própria escuta, vícios criativos e metodológicos em direção a um mundo pouco conhecido por mim, tão infinito e musical quanto são os *xapiri* em suas formas,

[11] Expressão pela qual os Yanomami se referem aos brancos ou estrangeiros.
[12] Mixagem é o último processo da cadeia produtiva sonora de uma obra audiovisual. Resumidamente, é quando as relações finais entre os volumes, timbres, profundidade e espacialidade de cada som é estabelecida e fixada. É quando todos os sons presentes na edição de som são de fato misturados (mix), ou mesclados (mescla, em espanhol) para a composição da cópia final de exibição, tal como irá aos cinemas.
[13] pó alucinógeno inalado em rituais xamânicos e produzido a partir da "resina da casca de *Virola spp.* e as sementes de *Anadenanthera peregrina*" (Lutaif e Mondernell, 2023, p.7).

[14] Se existe a cosmovisão, tomo aqui a liberdade de falar na cosmoescuta.

enfeites, perfumes e canções — "os xapiri são tão numerosos quanto as estrelas" (Kopenawa, 2024). Encontrar o desconhecido (para mim) e ao mesmo tempo evitar a idealização mística de um povo, cujo sofrimento e luta contra o extermínio é concreto e diário; colocar-me a serviço de algo que vai além de mim, utilizando meu conhecimento técnico e artístico de operação da matéria sonora para fazer, assim como fazem os xamãs, dançar os espíritos, parecia-me muito mais promissor do que criar efeitos sonoros de bombas, tiros, sustos e suspenses.

Quando assisti ao primeiro corte do filme percebi que, se o trabalho de som fosse capaz de ressoar com autenticidade formas de escuta yanomami e as guerrilhas cosmopolíticas desse povo, o filme poderia, por sua vez, abrir ao espectador acessos a um campo sonoro ancestral — mas também futurista e contemporâneo, afinal, "o futuro é ancestral" (Krenak, 2022). Seria necessário construir um fluxo sonoro que divergisse radicalmente da escuta colonizadora e anestesiante, do excesso de efeitos de um cinema comprometido com o consumo dos espectadores e, no limite, com o consumo da própria terra. Em muitos momentos o som do filme deveria ser hipnótico e multiperspectivo, mais próximo do transe xamânico do que da narrativa causal, mais humanimal e menos antropocentrado, mais extracampo e menos realista — afinal o que é o realismo no cinema, senão uma convenção de linguagem hegemônica? Como afirmou Mirzoeff,

> poderíamos ter o cuidado de Bertolt Brecht ao trabalhar com a realidade e os realismos ao pé da letra aqui: "A realidade não é somente tudo o que é, mas tudo aquilo que está se tornando. É um processo. Opera por meio de contradições. Se não for percebida em sua natureza contraditória, não será nem mesmo percebida". (2016, p.749)

Em alguns momentos do filme *A queda do céu* as construções sonoras deveriam falar menos, induzir menos, abrir espaços para a imagem agir e o tempo transcorrer. O desafio seria construir um som que fosse fiel à multitude de conexões que os Yanomami estabelecem com *urihi*[15] *a*, a terra-floresta, sem se sobrepor à metafísica particular desse povo, uma metafísica cotidiana, sem espetáculo, misturada às coisas práticas da vida. Um som que não buscasse o sobrenatural, mas que soubesse ouvir a natureza enquanto infinidades de culturas e socialidades, orgânicas e inorgânicas, humanas e mais que humanas. Um som que, se realizado da maneira correta, poderia trazer sensações físicas e imersivas do cotidiano da maloca, o corpo na maloca, na imensidão da mata, no sonho e na festa; o colorido das falas de velhos, mulheres e crianças, além de tornar audíveis vozes dos *xapiri pë* encarnadas na

[15] Bruce Albert define *urihi a*, terra floresta ou terra planeta, como um "complexo pluriverso sociocosmológico" (2023, p.39).

grandeza polifônica dos Yanomami e da biofonia amazônica. Um som que fizesse dançar os espíritos e deixasse ouvir palavras de luta, o silêncio da saudade, os estalos do céu prestes a cair e os avisos sobre o fim dos tempos - o som do fim dos tempos, pois até agora os brancos "não querem ouvir nossas palavras nem as dos espíritos. Preferem permanecer surdos" (Kopenawa e Albert, 2018, p.476).

Gosto de pensar na tarefa de realizar o som de um filme como um trabalho de transdução. Em física a transdução consiste em converter variações de energia de um meio para variações correspondentes em outro meio, por exemplo, converter energia cinética em energia elétrica, como faz uma usina hidrelétrica; ou ainda, converter a vibração do som através do ar em pulsos elétricos em um fio, como faz o microfone. Microfone e turbina hidrelétrica são transdutores. Na transdução não ocorre uma tradução ou transposição literal de um meio a outro, e sempre existem perdas de energia ao longo do processo. Algo se perde, algo se transforma e algo se inventa no meio do caminho. Em seu texto *An anthropologist underwater: immersive soundscapes, submarine cyborgs and transductive ethnography* (2017) o antropólogo e professor do Massachussets Institute of Technology (MIT) Stefan Helmreich aproxima o próprio trabalho de etnografia ao processo da transdução e o etnógrafo a um transdutor (Helmreich, 2012). No prefácio da edição brasileira de *A queda do céu,* Viveiros de Castro caracteriza o gênero etnográfico como o "menor dos males" (Viveiros de Castro, 2015, p.30), referindo-se às inevitáveis perdas suscitadas por qualquer trabalho de transdução.

O problema de pesquisa situa-se em como, a partir dos materiais disponíveis (livros, artigos, gravações sonoras, imagens e conversas com diretores e com Davi Kopenawa) foi possível transduzir aspectos do pensamento sonoro yanomami e agregar elementos de sua cosmoescuta ao desenho de som do documentário. Quais perdas e distorções ocorrem, inevitavelmente, ao longo desse processo de transdução? Como a linguagem cinematográfica pode deixar-se arrastar e mudar de natureza ao encontrar a cosmologia yanomami? O que as imagens e sons yanomami podem ensinar ao cinema? O que podem aprender com ele? Cinema e xamanismo podem inventar-se mutuamente no exercício de um encontro interétnico?

A intenção de produzir uma engrenagem duplamente articulada entre o fazer e o pensar, ou uma metodologia em que teoria e prática contaminam-se e potencializam-se mutuamente, encontra eco nas palavras da pesquisadora Sandra Rey, para quem

> a pesquisa em artes visuais implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria. Os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são investigados pelo viés da

> teoria e novamente testados em experimentações práticas, da mesma forma que passamos, sem cessar, do exterior para o interior, e vice-versa, ao deslizarmos a superfície de uma fita de *moebius*. Para o artista, a obra é, ao mesmo tempo, um processo de formação e um *processo* no sentido de processamento, de formação de significado. É nessa borda, entre procedimentos diversos transpassados por significações em formação e deslocamentos, que se instaura a pesquisa. A palavra *teoria* deve ser entendida, nesse caso, muito mais como um campo de conhecimento específico e interdisciplinar do que como um aparato teórico estanque, aplicável como norma ou verdade inquestionável. (Rey, 2002, p.125 e 126)

Rey continua, lembrando-nos que

> o artista-pesquisador precisa produzir seu objeto de estudo com a investigação em andamento e daí extrair as questões que investigará pelo viés da teoria. O objeto de estudo, desse modo, não se apresenta parado no tempo, como no caso do estudo de obras acabadas, mas está *em processo*. (idem, p.132)

Apesar de investigar meu próprio processo criativo enquanto *sound designer* em *A queda do céu* (2024), é necessário lembrar que esse processo não é individual, pois está conectado a uma série de outros profissionais: os diretores do filme, o técnico de som direto Marcos Lopes, o mixador Toco Cerqueira, além, é claro, da cultura sonora yanomami que emprestou ao filme seus timbres, canções, palavras, risos, alertas, e a própria biofonia da floresta que está presente no trabalho não como um pano de fundo, mas como uma força criadora incalculável e sob constante ameaça. É esse "o solo onde o trabalho germina" (Salles, 1998, p.38) , como afirma a pesquisadora Cecília Salles, para quem

> cientes da impossibilidade de deparar com um ponto que possa ser determinado como origem, convivemos com o ambiente no qual aquele processo está inserido e que, naturalmente o nutre e forja algumas de suas características. Relacionamo-nos, assim, com o solo onde o trabalho germina. Quando se fala em solo, pensa-se no contexto, em sentido bastante amplo, no qual o artista está imerso: momento histórico, social, cultural e científico. O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares, e surgem das características que o artista vai lhes oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolvem sua produção. (idem, p.37-38)

Amparado pelo pensamento de Rey e Salles, percebo que desvios também produzem caminhos e sinto-me seguro para investigar um objeto ainda inacabado quando inicio a pesquisa, permitindo que os problemas surgidos durante o trabalho de pós-produção sonora do filme sejam também problemas de pesquisa, e as soluções criativas encontradas para solucionar esses problemas práticos sejam também respostas de ordem teórica. Aqui teoria e prática são faces de uma só moeda, da mesma maneira que para os povos originários não faz sentido separar o pensar do agir, uma vez que a palavra pensamento está associada, em diversos idiomas indígenas, a uma "ideia de atividade e ação" (Garcia, 2010, p.336). Esse

trabalho soma-se àqueles que, como definiu Tsing, partem de uma "recusa em saber demais com antecedência" (Tsing, 2019, p.172), e que talvez produza muito mais perguntas do que soluções.

Para entender um objeto que se constrói enquanto se pesquisa, imaginemos uma equipe de cientistas que, diante de uma nova epidemia, não tem outra escolha a não ser pesquisar o funcionamento da doença ao mesmo tempo em que busca produzir uma possível vacina. Trabalho de pesquisa intelectual simultâneo à realização material, esforços teóricos e práticos duplamente articulados. No caso dessa hipotética epidemia, a equipe de pesquisadores ainda deve estar ciente de que o repertório teórico que possuem (conhecimento de doenças anteriores, de leituras e pesquisas prévias etc.) pode funcionar como um ponto de partida para o estudo da nova doença, mas que esse conhecimento pré-estabelecido será constantemente desafiado e desestabilizado por fatores inesperados, levando muitas certezas a caírem por terra. Os cientistas devem estar prontos para lidar com o desconhecido, recorrendo a sua caixa de ferramentas acumuladas, mas sabendo que tais ferramentas devem ser porosas e responder de maneira dinâmica ao material que se apresenta. É justamente a flexibilidade diante da incerteza, bem como a habilidade em abandonar ou reconfigurar o repertório acumulado, que irão determinar o sucesso ou o fracasso da missão. Trata-se de uma situação que "combina a urgência da ação com a atenção às complexidades" (Tsing, 2018, p.207)

Sinto que a pesquisa aqui apresentada segue pelo mesmo caminho. Encontro-me diante de algo desconhecido para mim: a escuta yanomami e o desafio de transduzi-la para a tela de cinema. A doença a ser combatida, nesse caso, é a reprodução de práticas de colonização da escuta — um som que, às custas de causar efeitos espetaculares, pautado na perfeição técnica, e quem sabe até ganhar muitos prêmios, acaba por reduzir a potência da cosmologia yanomami, fazendo-a caber num modelo seja de cinema comercial ou de um cinema dito de arte. Para realizar o som de *A queda do céu* o repertório de uma escuta influenciada pela cultura européia, pelo cinema norte-americano, ou mesmo pelo cinema autoral brasileiro enbranquecido não será suficiente e talvez faça surgir armadilhas pelo caminho. Como contra-colonizar os sentidos? Aprender a escutar como uma planta, ouvir o som correndo dentro das pedras, permitir que a voz humana se dilua na mata e no vento, tornando-se, ela própria, um som ambiente; conjugar movimentos inventivos que possam nos

afastar da escuta antropocêntrica, tão marcante na cinematografia mundial, e tão inimiga do pensamento selvagem[16]. Antropocentrismo e antropoceno[17] caminham juntos, pois

> começou-se por cortar o homem da natureza e constituí-lo como um reino supremo. Supunha-se apagar desse modo seu caráter mais irrecusável, qual seja,, ele é primeiro um ser vivo. E permanecendo cegos a essa propriedade comum, deixou-se o campo livre para todos os abusos. (Lévi-Strauss, apud. Albert e Kopenawa, 2023, p.9).

E esses abusos tornaram-se geológicos, pois também podemos pensar que o antropoceno "não marca um momento em que a geologia passou para o tempo humano, mas sim o inverso: quando o antropos se tornou inerente e pervasivamente geológico" (Withington, apud. Peterson & Brennan, 2021, p.1). Alguns autores, como Andreas Malm, Jason Moore e Donna Haraway ainda problematizam o termo, afirmando que não é exatamente o fator humano que se tornou "pervasivamente geológico" mas a expansão voraz do capitalismo global, de forma que tais autores preferem adotar, muitas vezes, o termo Capitaloceno.

A pesquisa que aqui se apresenta é também o diário de um artista-pesquisador correndo contra o tempo (a urgência na finalização do filme, os prazos do doutoramento cada dia mais curtos) e os resultados são obtidos conforme o caminho é percorrido, linha a linha, som a som. Essa tese está inserida na linha de pesquisa de Educação em Arte e Cultura Visual, na qual ingressei para ter a oportunidade de repensar e refletir sobre meu trabalho em sala de aula, minhas práticas pedagógicas e as possibilidades de uma educação sonora comprometida com a escuta do mundo e do outro, escuta de mundos. Mesmo tendo me desviado da proposta inicial, hoje percebo que a reflexão sobre práticas pedagógicas no ensino de audiovisual e dos sons continua sendo um dos objetivos desse trabalho, e espero que essa pesquisa possa funcionar como uma espécie de guia teórico-prático para se pensar e realizar o som de um filme. Sistematizar uma metodologia em que a construção da sonoridade de uma obra audiovisual não parta de fórmulas pré-concebidas, mas surja a partir do próprio material (humano, sonoro, visual, etnográfico, biofônico) disponível. Antes de fazer o som de um filme é necessário ouvir, perguntar, colocar-se à escuta e permitir que o material também diga o que pode e o que quer. Muitas vezes "deslocar o desejo para as próprias imagens e perguntar o que elas querem" (Mitchell, 2015, p.165) nos leva,

[16] Em entrevista a Ailton Krenak, Viveiros de Castro explica que, segundo Levi-Strauss, pensamento selvagem não é o pensamento do selvagem ou do humano primitivo, e sim aquele "pensamento em estado selvagem, que ainda não foi domesticado para dar lucro". Disponível em https://www.instagram.com/p/C56tDJZvYah/

[17] Segundo Tsing, o Antropoceno pode ser definido como a mais recente "época geológica na qual as atividades humanas ultrapassam as geleiras ao mudar a face da terra" (2019, p.203), e é indissociável da expansão do capitalismo global, sendo também referido como capitaloceno (Malm, Moore, Haraway).

inevitavelmente, a uma reconfiguração de nosso pensamento e a resultados práticos surpreendentes. Repensar minha escuta a partir do encontro com o pensamento sonoro yanomami, permitindo que "um outro te encontre, e ao fazê-lo, você encontra tanto o outro quanto a si mesmo" (Mirzoeff, 2016, p.746).

Pensar a dimensão sonora de *A queda do céu* também me deu acesso a processos pedagógicos de escuta e ferramentas sonoras de ensino-aprendizagem utilizadas pelo povo Yanomami, tanto na iniciação xamânica quanto na vida prática da comunidade. O campo sonoro está profundamente conectado ao modo de vida dos povos da floresta, auxiliando na caça, percepção dos perigos, previsão do tempo, presságios, leitura do espaço e deslocamento na mata, trânsito de pensamentos entre mundos humanos e outros-que-humanos... "Foi desse modo que me transmitiram também o sopro dos espíritos que agora multiplicam minhas palavras e estendem meu pensamento em todas as direções" (Kopenawa e Albert, 2015, p.76). Se a "educação existe onde não há escola e por toda parte pode haver redes" (Brandão, 1981, p.13) de trocas de saber onde "nem sequer foi criada a sombra de algum modelo de ensino formal e centralizado" (ibidem), e tais redes de trocas de saber possibilitam o surgimento de assembléias ou "situações sociais de aprender-ensinar-aprender" (ibidem) ou seja, educação, podemos dizer que entre os Yanomami essas redes de conhecimento são alimentadas em grande parte por sons, sejam eles de palavras, cantos, imitações, onomatopéias etc., e a escuta daquilo que a vista não alcança é fundamental para que esse sistema pedagógico funcione. Aprender a escutar, imitar, incorporar, ouvir em sonho e transformar em canto as vozes dos seres que habitam a mata, o céu e o fundo da terra, pode servir para enganar a caça, ter sucesso na cura de doenças ou desviar ameaças vindas de terras distantes. Ouvir e reproduzir o canto dos *xapiri* é essencial na iniciação e no exercício do xamanismo — "eles nos emprestam sua garganta e fortalecem nossa língua" (Kopenawa e Albert, 2015, p.149). Os xamãs devem ser capazes de comunicar o pensamento dos *xapiri* às pessoas comuns (não xamãs) de sua comunidade, e o fazem através de sons, seja entoando os cantos que deles recebem em sonho/transe, seja narrando mitos repletos de onomatopeias ou projetando a voz na praça central da maloca durante os discursos noturnos *hereammu*, que serão abordados mais adiante.

Ao vislumbrar a complexidade da escuta yanomami e a profusão de relações que esse povo nutre com o campo sonoro ou com a sonosfera[18], percebi que deveria dedicar grande

[18] Sonosfera seria a camada sonora da terra, assim como a atmosfera é a camada de gases que envolve o planeta. Pauline Oliveros define a sonosfera como "o envelope sonoro da terra, criado por todas as vibrações audíveis colocadas em movimento por forças naturais ou tecnológicas que viajam através da terra desde seu núcleo, e para além dela, pelo ar, fogo e água, como ondas *phonons* para os receptores. (Oliveros, 1999, p.23, *trad. nossa)*

parte da pesquisa a entender os fundamentos dessa escuta, conectando-a tanto ao texto quanto ao trabalho prático do filme. Meu contato com os Yanomami foi mediado por estudos etnográficos de outros autores, as palavras escritas por Kopenawa e Albert, a audição atenta de muitas horas de gravações sonoras realizadas durante as filmagens, conversas com os diretores Eryk e Gabriela, breves encontros com Davi Kopenawa e um desejo da minha própria escuta em voar longe e chegar até *Watoriki,* ainda que em sonho. As ondas sonoras e o cinema são o meio vibracional por onde corre essa etnoaudiografia multissituada (Fischer, 1990) que empreendo e que ao mesmo tempo me reconfigura enquanto pessoa, artista e pesquisador.

Kopenawa conta que,

> os brancos desenham as linhas de suas palavras porque seu pensamento é cheio de esquecimento. Nós guardamos as palavras dos nossos antepassados dentro de nós há muito tempo e continuamos passando-as para os nossos filhos. As crianças, que não sabem nada dos espíritos, escutam os cantos do xamãs e depois querem que chegue a sua vez de ver os *xapiri pë*. É assim que, apesar de muito antigas, as palavras dos *xapiri pë* sempre voltam a ser novas. São elas que aumentam nossos pensamentos. São elas que nos fazem ver e conhecer as coisas de longe, as coisas dos antigos. É o nosso estudo, o que nos ensina a sonhar. Deste modo, quem não bebe o sopro dos espíritos tem o pensamento curto e enfumaçado; quem não é olhado pelos xapiripë não sonha, só dorme como um machado no chão. (Albert e Kopenawa, 2023, p.104).

Para realizar o som de *A queda do céu* e fazer disso uma pesquisa, foi necessário vivenciar, ao menos em algum grau, a contra-colonização da minha própria escuta, quase como um processo de iniciação xamânica — “meu ouvido explodiu com um ruído surdo. Depois comecei, ainda sem ver nada, a perceber uma melodia bem fraca. [...]. É assim que se consegue começar a escutá-los de verdade, e foi o que eu fiz. E finalmente eles livraram minhas orelhas de tudo o que as entupia” (Kopenawa e Albert, 2015, p.148 e 149). Pensar o audiovisual e a educação a partir do povo Yanomami e seu complexo sistema de imagens e sons (*utupë* e *wãa*) pareceu-me o único caminho viável para continuar meu processo de doutoramento, por mais que isso configurasse uma bifurcação do projeto inicial — mais uma vez, desvios, atalhos e encruzilhadas produzem também caminhos. Enquanto profissionais do audiovisual digladiam-se com a necessidade de dominar equipamentos e tecnologias cinematográficas sempre em atualização, ou em contínua obsolescência, na busca por um certo padrão internacional de qualidade, e professores e pesquisadores do cinema escoram-se (e muitas vezes escondem-se) em pilhas e mais pilhas de referenciais teóricos para dialogar com culturas colonizadoras, os Yanomami, por outro lado, utilizando somente seu aparato

corporal e a "tecnologia xamânica" (Viveiros de Castro, 2006, p.320) associada à *yãkoana*, são capazes de navegar por mundos trans-espécies de imagens e sons para aprender-ensinar-aprender, e assim "aumentar o pensamento" para além do antropo -ceno, centro, logos…, vivenciando diariamente uma guerrilha cosmopolítica verdadeiramente ecológica, em luta permanente pela autonomia de seu território e pela sobrevivência da terra-floresta, que me parece, no atual momento de ruína da terra como a conhecemos, muito mais urgente do que o estudo desta ou daquela teoria do cinema, deste ou daquele microfone, da última tecnologia que utiliza inteligência artificial para reduzir ruídos, ou qual deve ser o novo padrão de decibéis estabelecido nas salas de cinema. Falar sobre qualquer outro assunto que não a cosmoescuta yanomami e a contra-colonização de minha própria escuta, no atual momento profissional/pessoal em que me encontro, seria como comprar um ar condicionado para tentar resolver o problema do aquecimento global. Costumo brincar com meus alunos que, se nos falta o equipamento, podemos sempre recorrer à *equipamente*. Antes dos estudantes pensarem o som de seus filmes e aprenderem a utilizar microfones e gravadores, procuro incentivá-los a abrirem os ouvidos aos sons do mundo e às diferentes formas de escuta, instigando-os a perceber como as vibrações sonoras afetam e são afetadas por nossos modos de vida. Nesse sentido, temos muito a aprender com os Yanomami e, como nos lembra Anna Tsing, ao invés de "simplesmente catalogar diversidade, precisamos narrar as histórias em que a diversidade emerge" (Tsing, 2019, p.25).

Essa pesquisa se desloca por territórios múltiplos, como Antropologia, Etnografia, Educação, Cultura Visual, estudos sonoros, teoria do cinema, Biologia, entre outros, ao mesmo tempo em que não pertence a nenhum desses campos. Mais do que subdividir, acredito que a intersecção entre diferentes campos do saber multiplica o alcance e as possibilidades de acesso ao trabalho, colocando em ressonância áreas diversas, afinal, "uma visão única produz ilusões piores do que uma visão dupla ou do que a visão de um monstro de múltiplas cabeças" (Haraway, 2009, p.46). Espero que esse texto seja como o próprio som, que em sua passagem faz vibrar as mais variadas superfícies, do chocalho do xamã aos corpos na sala de cinema.

Apesar da cosmologia yanomami ser algo novo para mim, acho importante traçar um breve histórico dos encontros anteriores que tive com povos originários. Desde 2001 frequento a casa de uma família Pataxó na aldeia de Barra Velha, situada entre os rios Caraíva e Corumbau, no sul da Bahia, onde fui parar por mero acaso, quando tinha ainda dezenove

anos de idade. Aos pataxós devo o conhecimento que tenho da mata e dos mangues, a feitura da farinha de puba e a amizade partilhada à beira do fogo e do mar. Como esquecer de quando fomos fachear[19] nas pedras do mar alto, tarde da noite, com uma canoa velha? Xuré[20], pataxó caçador experiente, ia de pé na popa, conduzindo a canoa com um grande remo afundado na água. Negolino, natural de Itamaraju e criado entre os pataxós, ia sentado na frente, com um remo menor, enquanto eu sentava no meio, incumbido de tirar qualquer água que entrasse na canoa com galão cortado ao meio. A descida do rio foi tranquila, dava para escutar o silêncio do mangue enquanto navegávamos entre as raízes descobertas. O problema começou quando entramos na barra do rio, área em que as águas doces do rio Caraíva encontram o oceano atlântico. Ali as ondas eram mexidas, desgovernadas, indo e vindo o tempo todo, com alturas variadas. Rapidamente a canoa começou a se encher de água e eu procurava agir o mais rápido possível, enchendo e esvaziando meu galão o tempo todo, enquanto Xuré e Negolino concentravam-se no remo. Parecia que nunca atravessaríamos a rebentação das ondas, quando de repente, percebi que já estávamos em alto-mar. Xuré guiou a canoa durante alguns minutos até algumas pedras e atracamos. Calçamos galochas cortadas nos calcanhares, para que a água pudesse escoar. Xuré amarra a canoa numa pedra pontiaguda e me conta que Zé-Do-Mangue, seu irmão mais velho, não arredou o pé da canoa quando o acompanhou em uma caçada dessa. Em silêncio, me pergunto se eu não deveria fazer a mesma coisa. Negolino me dá um grande saco de linhagem, e me explica que eu devo sempre andar atrás deles, com o saco aberto, para que lancem ali dentro as lagostas. Xuré pega uma espécie de tocha, chamada de fi-fó, feita com uma lata de leite em pó e um longo cabo de arame amarrado a ela. A lata é socada com diversos pedaços de uma calça jeans rasgada, que Xuré embebe com óleo diesel acende. Em seguida me entrega o litro de óleo diesel, para eu segurar na outra mão. Além de carregar o saco, eu deveria abastecer o fi-fó com óleo quando a chama começasse a fraquejar. A luz do fi-fó, que foi cuidadosamente preparado durante o dia, seria nossa única guia diante da escuridão do mar.

Era noite de maré baixa e lua pela metade, às vezes tínhamos de andar com água até joelhos, entre fendas profundas de pedra cortante e espinhos de ouriço, sob a luz vacilante do fi-fó que avançava rapidamente nas mãos de Xuré, que parecia flutuar sobre as pedras. A operação deveria ser ligeira, pois caso a maré subisse muito não conseguiríamos voltar até a canoa, cujo porto já se perdia no breu. A praia estava a mais de três quilômetros de distância

[19] Fachear é o nome que se dá à modalidade de caçar lagostas e outros animais marinhos durante à noite, nas pedras do mar, com a ajuda de uma tocha ou facho, também chamado de fi-fó.
[20] A palavra *xuré* significa anta na língua pataxó.

e voltar a nado não era uma opção. Com todas as minhas forças e as duas mãos ocupadas, eu tentava, a cada passo, não enfiar a perna em um buraco entre as pedras, e seguir a luz que se movia muito mais rápido do que eu, deixando um escuro profundo atrás de si. A caçada durou aproximadamente uma hora. Xuré e Negolino viam as lagostas alimentando-se sobre as pedras, diziam que a luz do fogo fazia brilhar o dorso vermelho do crustáceo, mas eu não fui capaz de enxergar uma lagosta sequer, por mais que tentasse. Eles simplesmente viam o que eu não era capaz de ver, agachavam-se e apanhavam-nas, uma atrás da outra, num gesto certeiro e veloz. Xuré dizia que as pessoas que comem olhos de polvo conseguem enxergar esses animais com facilidade. Ao serem retiradas da água as lagostas emitiam estalos agudos, enquanto batiam fortemente o abdômen para tentar fugir. Algumas carregavam ovas (caviar) que comíamos ali mesmo no tempero da maresia. Xuré me conta, rindo, que uma vez foi pegar uma lagosta que estava em cima de um ouriço, a lagosta fugiu num pulo ligeiro antes que Xuré pudesse agarrá-la, abrindo caminho para que sua mão, em pleno movimento, cravasse no ouriço. Ao longo do caminho, diversas vezes Xuré e Negolino golpeavam a água com um facão, fazendo boiar uma tainha ou um siri, que pegavam com a mão e jogavam no saco. Como conseguiam enxergar esses animais em meio às águas turvas e mexidas do mar? A sensibilidade visual, sonora, olfativa e espiritual dos pataxós era algo que parecia estar além das limitações de um jovem urbano de vinte e três anos, que já se dava por satisfeito em não ter morrido afogado ou rasgado a perna em uma lasca de pedra. Ali tive a certeza de que havia mais entre o céu e a terra do que meus sentidos podiam captar.

A volta na canoa foi mais tranquila, as ondas nos ajudaram a chegar na praia, como se surfássemos. Quando pisamos em terra-firme, sãos e salvos, Xuré e Negolino decidiram vender algumas lagostas aos donos dos restaurantes grã-finos, que se espalhavam pelas ruas de areia da vila de Caraíva. Depois, caminhamos de volta à reserva e ao entrar na maloca as crianças foram acordando, uma a uma, enquanto Kaiandura, mulher de xuré, preparava o fogo e uma grande panela de alumínio para cozinhar as lagostas, somente com água e um pouco de sal. Durante a refeição ninguém dizia uma palavra, só se ouvia o estalo dos dentes quebrando as cascas vermelhas, enquanto o sumo saboroso daquela iguaria era sugado para dentro.

O encontro com os pataxós também resultou na realização do documentário *Licuri Surf,* em 2011. O filme, dirigido por mim e financiado com recursos do prêmio estímulo ao curta-metragem do Estado de São Paulo, acompanha Licuri, um jovem pataxó surfista, em uma viagem em busca de ondas pelo litoral brasileiro. O documentário teve sua estréia internacional no Festival de Berlim, em 2012, onde concorreu ao urso de ouro na mostra

competitiva de curta-metragens, e acabou obtendo uma menção honrosa do júri. Data também dessa época meu interesse em cursar pós-graduação em Antropologia e, apesar de nunca ter se concretizado, essa vontade me aproximou dos trabalhos de Eduardo Viveiros de Castro, Tânia Stolze, Manuela Carneiro da Cunha, Pierre Clastres (1934-1977), Hélène Clastres (1936-2023), Claude Lévi-Strauss (1908-2009), Marshall Sahlins (1930-2021), entre outros, e cujas leituras iniciais, agora revisitadas, refletem-se nesse trabalho.

Em 2016, já vivendo na Cidade de Goiás, tive a oportunidade de trabalhar como montador do documentário *Taego Ãwa* (2016), dirigido pelos irmãos Henrique e Marcela Borela, junto ao povo Ãwa (avá-canoeiro) na Ilha do Bananal. Esse trabalho me permitiu assistir a longas horas de material bruto e escutar diversas entrevistas com o ancião Tutawa, com quem muito aprendi, mesmo sem conhecê-lo pessoalmente. Também pude assistir e trabalhar em um material de arquivo registrado em fita VHS nos anos 80, onde vemos Tutawa, 30 anos mais novo, flechando um veado-campeiro no cerrado. O material dessa fita me permitiu compreender um pouco melhor a temporalidade de uma caçada, ou pelo menos dessa caçada. A primeira flecha zunindo, ainda de muito longe, acertando a coxa do animal. A lenta aproximação de Tutawa enquanto a manada de veados foge e a presa atingida refugia-se num charco. Tutawa segue em seu encalço, disparando suas flechas. A vegetação torna-se alagada e movediça, caça e caçador chafurdam na lama, deslocando-se cada vez com mais dificuldade. Tutawa afasta-se do animal para procurar uma de suas flechas caídas e perde uma sandália — o tempo das imagens escorre diante de nossos olhos, não há tempo para pressa. Depois de mais de quarenta minutos de luta e caminhada sob o sol do cerrado, com lama pela cintura e ao som do coro das cigarras, Tutawa consegue se aproximar do animal ferido, encurralado-o. Dispara uma última flecha e vemos o veado agonizando enquanto afunda no charco. O sangue escorre de sua boca e de suas feridas, a água do solo borbulha ao redor de suas narinas enquanto a respiração cessa, lentamente. Nunca mais pensei o cinema da mesma maneira depois de assistir a essas imagens. Os irmãos Borela mostraram a fita ao cineasta Andrea Tonacci (1944-2016) durante uma de suas passagens por Goiânia e, após assistir às gravações, Tonacci disse que o material bruto já estava praticamente montado. O experiente cineasta recomendou que evitássemos picotar os planos e que a temporalidade da caçada, inclusive em seus tempos mortos de espera, fosse respeitada pela montagem. O tempo já estava esculpido (Tarkovski, 2005) no interior de cada plano e no encadeamento original entre eles — a "lentidão é um sonho a encorajar" (Tsing, 2019, p.23). Mesmo os momentos em que a câmera se desequilibra, apontando involuntariamente para um sol que cega, deveriam ser aproveitados no filme, pois refletiam a dificuldade da caçada e a

luta dos corpos no espaço. Essas imagens nos mostram que, muitas vezes, o melhor trabalho que podemos fazer enquanto realizadores, montadores ou editores de som, é interferir o mínimo possível naquilo que existe no material bruto e já é cinema, apesar de nós. Esse aprendizado permeou o trabalho de som em *A Queda do Céu* e foi de encontro a uma abordagem que já estava presente na captação das imagens, na montagem e na direção de Eryk e Gabriela.

Por fim, em 2023 realizei a edição de som e mixagem do documentário *Escute a terra foi rasgada*, dirigido por Cassandra Mello e Fred Rahal, e financiado pelo Instituto Socioambiental (ISA). A partir do universo de três povos indígenas pressionados pela destruição causada pelo garimpo, o filme propõe uma aproximação do pensamento dos Yanomami, Munduruku e Mebêngôkre (Kayapó), na formação de uma aliança histórica em defesa dos territórios. É, portanto, uma narrativa sobre resistência e resiliência, na figura de uma união inédita que firma a manutenção de seus territórios físicos e subjetivos. Foi durante o trabalho de som nesse filme que tive meu primeiro contato com o pensamento de Davi Kopenawa, que fornece valiosos depoimentos aos realizadores, além de nos dar a dimensão concreta do estrago irreversível do garimpo nos territórios indígenas.

***

Talvez esse trabalho pareça ser, para alguns, excessivamente descritivo e pouco analítico, com exceção do capítulo 4, no qual efetivamente procuro decompor e analisar as sequências do filme *A queda do céu* e o papel do som em cada uma delas. A escolha por priorizar a descrição no lugar da análise está relacionada a uma recusa em interpretar excessivamente o pensamento yanomami, no qual ainda sou noviço, e evitar incorrer no erro de projetar sobre ele sombras (mais minhas do que deles) que atrapalhariam ao invés de ajudarem na luta de um povo que já foi excessivamente mal interpretado. Fico aqui com as palavras de Andrei Tarkovski, para quem "a primeira coisa é descrever o acontecimento, e não nossa atitude em relação ao acontecimento" (1998, p.93). Vale lembrar que a imagem distorcida dos Yanomami enquanto um "povo feroz" foi mundialmente difundida pelo antropólogo norte-americano Napoleon Chagnon em sua obra *Yanomamö: o povo feroz* (1968), que os analisou enquanto

> uma tribo de gente suja, primitiva e violenta, verdadeiros figurantes de um grand-guignol hobbesiano. Tal clichê etnocêntrico foi repetidas vezes usado contra os Yanomami pelos muitos agentes dos Brancos — burocratas, missionários, políticos — interessados em lhes roubar a terra e/ou as almas. (Viveiros de Castro, no prefácio de *A queda do céu*, 2015, p.25)

A estrutura da presente tese divide-se em quatro capítulos e uma conclusão,

atravessados por trechos de um diário escrito durante o processo de realização sonora do filme. No primeiro capítulo, intitulado *Escuta Ancestral*, trago mitos de origem e textos etnográficos que problematizam o som e a escuta entre alguns povos ameríndios, investigando como o campo sonoro maneja e é manejado por esses povos. Para além de realizar um inventário de passagens em que som e escuta ganham protagonismo, busco refletir sobre funções sócio-cosmológicas do som. Como referencial teórico aproximo-me das obras *Crônica dos índios Guayaki (*1995), *A queda do céu* (2015) e *O espírito da floresta* (2023), de Davi Kopenawa e Bruce Albert, do texto de Eduardo Viveiros de Castro *A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos* (2006) e o conceito de perspectivismo ameríndio trazido pelo mesmo autor e por Tânia Stolze. A escrita de Ailton Krenak, a tese *Karawara, a caça e o mundo dos Awá-Guajá*, de Uirá Felippe Garcia e o livro *O desejo dos outros* (2022), de Hanna Limulja, também alimentam e se fazem presentes ao longo do primeiro capítulo e de toda a pesquisa.

Trago referências às obras *Antropologia dos sentidos* (2016), de David Le Beton, *Arte, som e etnografia* (2021), organizado por Deise Lucy Oliveira Montardo e Maria Eugênia Domingues. Utilizo também os conceitos de paisagem multiespécie e socialidade mais que humana trazidas por Anne F. Tsing na obra *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno* (2019) e Donna Haraway em *Quando as espécies se encontram* (2022); proponho a expansão do conceito de paisagem sonora trazido por R. Murray Schafer (1970), estendendo-o às sonoridades dos espíritos ancestrais e à acústica dos sonhos, bem como aos idiomas e não somente às vocalizações dos animais; trabalho também o conceito de ouver, criado por mim a partir da ideia de audiovisão, trazida pelo pesquisador francês Michel Chion (2010). Trago também o conceito de espaço háptico (Deleuze e Guatari, 1997), no qual a visão torna-se secundária e os outros sentidos tomam a frente da percepção, como ocorre na floresta, cuja densidade vegetal dificulta a visão para além de uma curta distância, fazendo com que a audição seja o sentido mais útil para "detectar a presença e os movimentos da caça nas vegetações rasteiras ou nos dosséis" (Albert e Kopenawa, 2023, p.120).

No segundo capítulo, intitulado *Manifesto Som Direto*, aprofundo-me na escuta do material bruto do som direto captado durante as gravações de *A queda do céu*, pesquisando o que nos ensinam algumas das paisagens sonoras da terra-floresta, *urihi a,* gravadas pelo técnico de som Marcos Lopes. Trago, a partir de Albert e Kopenawa, a imagem das *amoa hi ki,* árvores cobertas de bocas e revestidas por uma plumagem tão branca que é capaz de cegar momentaneamente o observador. "Dessas bocas inumeráveis saem sem parar cantos

belíssimos, tão numerosos quanto as estrelas no peito do céu. Mal um deles termina, outro continua" (Kopenawa e Albert, 2015, p.114). Esses seres polifônicos ensinam aos xamãs suas canções e, de seus galhos cortados, origina-se também o coro (*heã)* dos animais, como cigarras, sapos, grilos etc., e as melodias dos *xapiri.* As gaitas e os gravadores de som, trazidos posteriormente pelos brancos, também foram nomeados pelos yanomami de *amoa hi ki.* Tal tradução reversa me permite pensar, nesse capítulo, o gravador e suas possibilidades enquanto uma ferramenta xamânica, vizinha das árvores com canto. Tal função metafísica de um gravador já tinha sido pensada pelo poeta e inventor francês Charles Cros (1842-1888), um dos criadores do fonógrafo, o primeiro aparelho capaz de registrar e reproduzir sons.

Como referencial teórico para definir o que é som direto[21] trago os trabalhos dos pesquisadores brasileiros João Baptista Godoy de Souza (2010), Clotilde Borges Guimarães (2008) e Fabiana Quintana Dias (2017). Problematizo o modo de produção tradicional do audiovisual, no qual tarefa do som direto fica, via de regra, restrita à captação dos diálogos, estando a construção de sons ambientes, efeitos sonoros, foleys[22] e outras camadas de áudio adicionais delegadas à etapa de pós-produção, na qual se utilizam, muitas vezes, sons pré-gravados disponíveis em bancos sonoros diversos. Busco marcar a importância de um paradigma alternativo para abordar o som direto, principalmente em documentários, comprovando, a partir de meu trabalho em *A queda do céu,* que o som captado em campo e fora de campo durante as filmagens muitas vezes se mostra mais eficiente para a construção dessas camadas adicionais do desenho de som, pois a natureza singular de seus acontecimentos acústicos dificilmente poderá ser reproduzida em estúdios de pós-produção. O som direto traz as impressões digitais e a assinatura acústica do espaço-tempo do território captado pelo documentário, e mesmo quando essas sonoridades são recriadas ou subvertidas na pós-produção, elas funcionam como referências fundamentais ao trabalho criativo do som.

Pensar as funções do som direto, para além da captação de diálogos, e entender o impacto que gravações de sons ambientes feitas durante a filmagem podem ter na percepção das próprias imagens do filme é um dos objetivos desse capítulo. Pensar o som direto como prática etnográfica, na qual devem ser captados e estudados os ruídos cotidianos, conversas ao vento, sotaques, biofonia, geofonia, ritmos humanos e mais-que-humanos, timbres

[21] Chama-se de som direto o áudio captado durante as filmagens, sejam os diálogos em sincronia com imagem, ou as gravações de sons ambientes e efeitos adicionais, realizadas no mesmo espaço-tempo da gravação das imagens de um filme.

[22] A técnica de produzir em estúdios alguns ruídos como passos, farfalhares de roupa, talheres, batidas na porta e infinidades mais, em sincronia exata com as imagens enquanto cenas do filme são projetadas na parede do estúdio ganhou o nome de foleys, em homenagem ao sonoplasta norte-americano Jack Donovam Foley (1891-1967) que foi pioneiro nessa e em outras técnicas do som no cinema.

orgânicos e inorgânicos, campo e fora de campo. Ainda no capítulo dois abordo a escuta profunda do som direto associada à prática de *deep listening* proposta pela estadunidense Pauline Oliveros (1932-2016), acordeonista, compositora e figura central no desenvolvimento da música eletrônica do pós-guerra. Relaciono a escuta do som direto enquanto um processo simultâneo de criação e pesquisa. Empresto algumas ideias e metodologias para a escuta atenta dos sons ambientes, a importância da sonosfera para a sobrevivência dos biomas e suas espécies, além dos conceitos de biofonia e geofonia, de Bernie Krause, autor da obra *A grande orquestra da natureza* (2013). As obras de Anna Tsing e Donna Haraway com suas paisagens multiespécie e habitabilidade das ruínas também povoam este capítulo.

Por fim, investigo cinco gravações realizadas por Marcos Lopes que foram fundamentais para as construções sonoras em *A queda do céu:* uma gravação noturna realizada no campo aberto de uma pista de pouso nas terras yanomami; um momento de euforia coletiva durante a colheita em uma roça de banana; uma sessão de cura xamânica; e, finalmente, uma volta da caçada em que um grupo yanomami, caminhando e cantando, ocupa o mesmo espaço da pista de pouso, ruínas do antigo e abandonado projeto da ditadura militar de construir ali uma estrada chamada Perimetral Norte. O impacto desastroso da construção dessa estrada, abandonada poucos anos após o início das obras, e as possibilidades de reocupação sonora desse espaço também são abordados nesse capítulo.

O capítulo três - *Diário de um operário do som* - trata do processo de trabalho da edição de som do filme e, mais do que inventariar técnicas e ferramentas utilizadas nessa etapa, procura abordar as relações (trabalhistas, criativas, afetivas) humanas e mais-que-humanas tecidas nos encontros que atravessaram o trabalho e tornaram possível o resultado final. Esse capítulo é escrito em forma de diário e traz memórias, fabuladas ou não, que vão desde a etapa inicial do trabalho solitário em meu estúdio em Goiás até as trocas presenciais com os diretores do filme durante a etapa final da edição de som e mixagem, realizada no estúdio JLS, em São Paulo. Ao longo do diário pode-se perceber como os encontros com bichos (Mexerica, a cachorrinha vira-lata do amigo que me hospedou em São Paulo), com substâncias (os banhos de água fria) e gentes (o encontro com Davi Kopenawa, em São Paulo, por exemplo), mudaram os rumos do trabalho e refletiram-se em construções sonoras presentes no filme. Esse capítulo trata o processo de trabalho sonoro como uma matéria maleável em constante transformação, um trabalho "emocional e técnico" (Haraway, 2022, p.109) que se descobre enquanto se faz. O formato de diário surge como uma necessidade de não deixar perder-se o que foi vivido durante o processo, para além do resultado final: o filme já é testemunho do resultado final, mas e as camadas de tentativa e

erro, riscos, alegrias e decepções, os sonhos e pesadelos tidos em São Paulo, os caminhos percorridos a pé até o estúdio, as conversas durante o cafezinho, o encontro presencial com Davi Kopenawa, as inquietações e afetos que alimentaram e animaram esse processo e culminaram no resultado final, onde ficam? Me transformo ao mesmo tempo em que transformo o som do filme, vivo meu próprio processo de iniciação rumo às descobertas de uma cosmoaudiovisão através e na linguagem audiovisual. O terceiro capítulo desse trabalho é memória e invenção, afinal, a memória se inventa e todo diário é também ficção. Autoetnografia fabulatória. Rememorar o processo não somente para trazer à tona aquilo que não está diretamente visível e audível no filme, os bastidores, mas para descobrir, através da escrita, o quanto arte e vida se atravessam e se contaminam mutuamente, o quanto nos transformamos nas encruzilhadas com uma "vasta heterogeneidade de presenças para além dos seres humanos" (ibidem, p.107). Construo o som do filme na mesma medida em que o som do filme me constrói. Ao escrever essas memórias, sem me preocupar necessariamente em redigir um inventário cronológico, mas um caleidoscópio de instantes e acontecimentos fragmentados, os fatos ganham novas tonalidades e sentidos, surgem conexões inesperadas entre eventos aparentemente desconexos: entre um sonho e uma cena, um banho frio e uma paisagem sonora, a voz de Davi e uma cigarra… Escrever memórias que não são feitas apenas de lembranças, mas de constantes atualizações, ativar novos (curto)circuitos de um processo já concluído e, paradoxalmente, aberto. O objetivo desse capítulo não é responder perguntas do tipo como isso foi feito? ou o que foi feito? apesar de poder, eventualmente, respondê-las também. É muito mais uma questão de com quem - humano, vegetal, animal, orgânico, mineral, tecnológico, natural - a edição de som foi realizada. Como filme e editor de som co-criaram-se mutuamente e como os encontros extra-fílmicos que participaram desse processo podem ser elaborados e atualizados através da escrita de um diário-operário-literário.

O capítulo quatro, intitulado *Trieiro Sonoro*, analisa os trechos do filme em que vemos personagens em movimento, deslocando-se por trilhas na mata fechada, igarapés ou pelas ruínas da antiga estrada Perimetral Norte, construída e abandonada pelo governo da ditadura militar durante a década de 1970. Como ferramenta teórica, criei a expressão trieiro sonoro, trazendo a palavra trieiro, muito utilizada no português coloquial do cerrado - o português cerratense - para definir um caminho estreito, uma picada na mata, uma senda, um carreiro de andar a pé. Diferente das trilhas sonoras das grandes produções do cinema comercial, o *trieiro sonoro* traz o som dos interiores, os veeiros dos brasis profundos. São caminhos de som percorridos fora dos grandes centros e do circuito *mainstream*, são veredas

com sotaques de água corrente, periferias e sub-graves tremedores, quebradas, quilombos, igarapés etc. Trieiros sonoros são caminhos menores, mais estreitos que as grandes trilhas sonoras, mas por onde passam diversos povos humanos e mais que humanos, deixando rastros de sinfonias multiespécie que compõem a geografia movediça de um pensamento sonoro em devir com outras escutas, caminhando por estradas vicinais, chão batido, becos e vielas.

Apesar de se fixarem em casas-aldeias, o povo Yanomami mantém vivo em seu modo de vida um componente de nomadismo, que está diretamente associado à sua sobrevivência no território amazônico. Seja para escapar de massacres, epidemias, renovar as roças, aproximarem-se ou distanciarem-se de outras aldeias, os Yanomami estão continuamente migrando dentro de seu extenso território, e esses percursos colaboram tanto para a manutenção/povoamento da vida yanomami quanto para a fertilização da terra-floresta, a qual manejam e pela qual são manejados há incontáveis gerações. Ao caminharem, os Yanomami espalham sementes, adubam, cultivam e cruzam plantas, deixam manchas de terra preta em suas antigas roças, fazem mundos com espécies companheiras — nutrem e são nutridos em percurso, como sangue correndo nas veias da floresta "diversal" (Bispo, 2023, p.30). A floresta amazônica não nasceu sozinha, mas foi produzida, como um grande jardim antropogênico, pelos povos que a habitam e por ela transitam. Até mesmo as fezes deixadas nas moitas pelo caminho estão repletas de vida e fertilidade. Espalham sementes que dão frutos, atraem moscas, vespas, abelhas arapuás, servem de disfarce para predadores que rolam nelas para disfarçar seu cheiro. Além dos grandes êxodos, migrações de grupos menores também ocorrem, seja para visitarem parentes, irem a festas em outras aldeias, trocarem bens e notícias, buscar casamentos. Quando uma pessoa muito querida morre, é comum também que os Yanomami abandonem a aldeia e construam uma nova em outro local. A caminhada é, portanto, fundamental tanto para sobreviver quanto para florescer, e guiará as rotas desse capítulo final. O arcabouço teórico desse capítulo orbita ao redor da obra *A terra dá, a terra quer* (2023), de Antônio Bispo dos Santos, *A queda do céu* (2015) e *O espírito da floresta* (2023), de Davi Kopenawa e Bruce Albert, *A floresta de Cristal* (2006), do antropólogo Brasileiro Eduardo Viveiros de Castro e *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami* (2022), de Hanna Limulja. Além do referencial teórico, as próprias sequências de deslocamento do filme *A queda do céu* (2024), conduziram, com suas imagens e sons, os caminhos das investigações empreendidas nesse capítulo.

Capítulo 1

Escuta ancestral

Ao contrário do que temos acreditado, o problema não é a ausência de consciência ou de palavras de outras espécies, mas nossa incapacidade de percebê-las.

Emanuele Coccia.

Listen to the hummingbird
whose wings you cannot see
listen to the hummingbird
don't listen to me

Leonard Cohen

1.1 No princípio era o som

> *Palongawhoya,* viajando pela terra, entoava sua saudação quando era anunciado. Todos os centros vibratórios ao longo do eixo da terra, de polo a polo, ressoavam tal entoação: toda a terra tremeu, o universo estremeceu em tom. Assim, ele fez de todo mundo um instrumento de som, e do som um instrumento para carregar mensagens, ressoando graça ao criador de tudo.
> **Mito do povo Hopi (América do Norte)**

No mito de origem acima, trazido por R. Murray Schafer em *Vozes da tirania, templos de silêncio* (2019), podemos perceber que o som é a força criadora, a canção inaugural anunciada, energia que coloca a matéria em vibração e ressonância. Ao investigar o som em diversos mitos de criação, da bíblia ao hinduísmo, dos egípcios antigos aos povos ameríndios, Schafer concluí que

> Deus e som são incognoscíveis. Se Deus nunca pode ser pesado ou medido ou verificado de qualquer maneira, o mesmo pode ser dito do som. Um Deus visual está localizado no espaço, visto de algum lugar. Mas um Deus acústico está em todo lugar. [...] precisamos voltar às águas do instinto (...) deixando as longas ondas sonoras do Som Original nos arrastarem para baixo da superfície, onde, ouvindo cegamente os nossos ancestrais e as criaturas selvagens, a sentiremos ressurgir dentro de nós, em nossa fala e em nossa música. (2019, p.34-35)

Voltemos agora à cosmologia yanomami para investigar qual o papel singular do som em um de seus mitos de origem. *Omama a*, demiurgo do povo Yanomami, criou *urihi a*, a terra-floresta, os rios, as montanhas e os *xapiri*, para que seus filhos humanos pudessem fazê-los dançar e se curar das doenças. Kopenawa conta que *Omama a* desenhou a floresta com urucum,

> como os desenhos de palavras de vocês numa pele de papel. Ele fez o mesmo com o sol. Mas primeiro teve de apagá-lo e refazê-lo, pois estava escaldante. O que ele criou depois é muito menos quente. *Omama a* também desenhou a imagem da lua. Mais tarde, fez brotarem os rios trespassando a terra de sua roça com uma vara de metal. Quis assim matar a sede de seu filho que não parava de chorar. As águas surgiram abruptamente e depois se dividiram por todas as partes para formar igarapés, rios e lagos. No primeiro tempo, só havia água no mundo embaixo da terra. *Omama a* também criou as árvores e todos os seus frutos. As montanhas, foi outra coisa. Ele as formou bem mais tarde, em sua fuga, jogando atrás de si folhas de palmeira para encobrir seu caminho. (Albert e Kopenawa, 2023, p.29)

Nos primeiros tempos havia apenas um grande rio subterrâneo, *Motu uri u*, que podia ser escutado, mas nunca visto. Enquanto trabalhava em sua roça, *Omama a* se irritou com o choro insistente de seu filho sedento e furou, desordenadamente, a terra com uma ferramenta

de metal. “A torrente começou a jorrar com tamanha força que projetou a criança nos ares e se espalhou em todas as direções” (ibidem, p. 40). Em *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami* (2022), de Hanna Limulja, o xamã Gilberto, da aldeia Pya ú, narra à autora o momento da explosão das águas,

> *Omama* não conhecia a água. Aos poucos foi ouvindo a água. O som de uma cachoeira começou a ouvir: “*hokuuuuu, hokuuuuu*...”. Ele ouvia um barulho grande. Então seu filho tinha sede, seu filho sofria com sede. Começou a beber água, sua sede não tinha fim. Então a água não parava de brotar debaixo da terra. (2022, p.151)

Albert retoma o mito e conta que,

> por fim, depois de seu gesto fundador, *Omama a* deixou-se iludir pelos alertas de seu filho, que confundiu o canto sonoro de um pássaro minúsculo, o cantador-da-guiana (*Hypocnemis cantator),* com uma ameaça de um terrível ser maléfico que fora se gabar de esfolar os humanos, o dono do algodão, *Xinarumari a.* Aterrorizado, nosso demiurgo trapalhão fugiu o quanto antes em direção ao levante, mais além da terra dos forasteiros-inimigos, abandonando à própria sorte criação e criaturas. Afinal, num derradeiro esforço para dissimular seus rastros e proteger sua fuga, plantou atrás de si, aqui e ali, grandes folhas de palmeira que se transformaram em outras tantas montanhas espalhadas pela floresta. (Albert e Kopenawa, 2023, p.29)

A partir dessa passagem podemos perceber que, primeiramente, a criação dos rios e montanhas não é resultado da intencionalidade de um deus onipotente, mas frutos da reação um tanto desordenada do demiurgo que, assim como qualquer um de nós, é capaz de agir com impaciência, realizar gestos impulsivos, além de fugir sem olhar para trás para salvar a própria pele. Apesar de seu poder criador, o “herói trapalhão” é também humano, tão humano a ponto de se deixar enganar por uma criança.

Outro aspecto que merece ser ressaltado é o papel do som e da escuta no mito: o choro agudo de seu filho é a força invisível que desvia *Omama a* de sua tarefa inicial (o trabalho na roça) e o leva a furar a terra com impaciência para aplacar a sede da criança. Ainda mais marcante é o momento em que a natureza ambígua do som engana o filho de *Omama a,* fazendo-o confundir o canto de um pequeno pássaro com a fala de um ser maléfico. Kopenawa adensa essa passagem com uma narrativa rica em onomatopéias, contando que o filho de *Omama a,* numa certa manhã,

> flechava passarinhos nas roças próximas da casa com seu arco de criança. De repente, escutou um chamado ecoando na floresta: “Si ekeke! Si ekeke!”. Amedrontado, pensou que o que ouvia era a voz de um ser maléfico que se gabava de esfolar os humanos, cantando para quem quisesse ouvir: “Rasgar a pele! Rasgar a pele!”. E foi correndo alertar *Omama*: “Pai! alguém está vindo, dizendo que vai

> nos esfolar vivos!". Aflito, *Omama* perguntou a ele: "O que diz mesmo esse ser maléfico?". Seu filho imitou o canto que acabara de ouvir: "Si ekeke! Si ekeke! Si ekeke!". Na verdade, era apenas o canto de um passarinho *si ekekema*! Mas Omama, enganado pelo que o filho dizia, ficou também com medo e exclamou: "Aaaaa! É verdade! Um ser maléfico está vindo para nos esfolar vivos!". Ele temia o retorno de *Xinarumari*, o dono do algodão que, outrora, esfolara um caçador que havia encontrado em seu caminho. Por isso, tomado de pânico, fugiu logo na direção do sol nascente. (Kopenawa e Albert, 2015, p.118-119)

A fuga de *Omama a* e o consequente surgimento das montanhas, que são a morada dos *xapiri*, parte de um erro de interpretação sonora de uma criança. Uma criança que escuta, interpreta (à sua maneira) e imita o som para o pai. Escutar, prestar atenção e imitar, eis o princípio da pedagogia da escuta yanomami, seja para aprender a atrair a caça ou aprender as canções dos espíritos — "então, de tanto prestar atenção, comecei a poder ouvir as palavras dos espíritos. Eles trocaram minha língua e minha garganta pelas deles. E assim, aos poucos, seus cantos foram se revelando a mim e se tornando claros. Comecei a cantar como eles." (ibidem, p.148).

Como numa brincadeira de telefone sem fio, o filho de *Omama a* entende errado o canto do pássaro, imita o que entendeu ao pai, que acredita na performance vocal do filho e, assim, a interpretação incorreta do som original é passada adiante. O encontro entre um som fora do campo de visão (som sem imagem) e uma criança à escuta fez o cantador-da-guiana e *Xinarumari* trocarem de lugar, numa espécie de erro criador capaz de produzir uma imagem tão viva de *Xinarumari* a ponto de *Omama a* abandonar sua criação e fugir para terras distantes, não sem antes esconder ardilosamente seu rastro com folhas de palmeira *hoko si*, que deram origem às montanhas.

Quando escutamos um som mas não vemos sua fonte emissora somos imediatamente levados a imaginar as possíveis origens desse ruído, recorrendo à memória, à lógica e também à fabulação para formar imagens. Nesse processo de interpretação acústica ou conversão de sons em imagens, diversos erros e invenções podem surgir, pois é enorme o potencial de ambiguidade ou polissemia do som — antigos profissionais das radionovelas e atuais sonoplastas do audiovisual conhecem bem essa característica do som, a ponto de fazerem o som de papel picado passar-se pelo crepitar de uma fogueira, por exemplo. Sons abrem margem para equívocos com potencial criador. Pitágoras dava aulas escondido atrás de uma tela para que seus alunos prestassem atenção apenas em suas palavras e não em sua figura. A essa estratégia, de dar a ouvir sem dar a ver, o matemático grego deu o nome de acusmática. Em Pitágoras a acusmática é uma ferramenta para reforçar a atenção, enquanto

no mito yanomami, tão ou mais antigo que Pitágoras, a acusmática pode, literalmente, criar monstros.

Sobre o potencial enganador, e por isso criativo, dos sons, lembro-me da história que Andrea Tonacci me contou no intervalo entre dois filmes exibidos no IV Festival Fronteira (2015), em Goiânia, onde éramos jurados. Ele me disse que estava acampando em uma montanha quando, no meio da noite, começou a escutar um ruído que lhe soou como um animal se movimentando ao redor da barraca, mastigando e raspando o chão com suas patas. Não teve coragem de sair para ver o que era, nem tranquilidade para dormir. No dia seguinte, sob a luz do sol, percebeu que o barulho vinha de um saco plástico, nada ameaçador, preso nas cordas da barraca e balançando esporadicamente ao vento. No mundo dos sons nem sempre vale a máxima semiótica de que onde há fumaça, há fogo, pois índices, signos, significados e significantes multiplicam-se e trocam de lugar a todo instante.

Duas vezes o som faz *Omama a* reagir. Na primeira, com impaciência ao som do choro, ele cria os rios, na segunda, ao fugir da ameaça de um som (esfolar a pele) ele cria as montanhas. Podemos identificar ainda outros pares sensoriais, como o som do choro e o som da água jorrando, a água salgada brotando do rosto da criança e a água doce brotando da terra. O rio subterrâneo, que apenas se dá a ouvir (acusmático), e os igarapés, que invadem os sentidos em todas as direções, podendo ser vistos, ouvidos, navegados, bebidos etc. Também chama a atenção o papel fundamental do erro, da indeterminação, do acaso e da confluência entre seres de diferentes espécies na criação do mundo yanomami, em oposição à vontade única de um criador. "Você pensa que não humanos são autômatos, capazes apenas de ação pré-programada. Nada poderia ser mais distante da verdade. Nós, como vocês, ajudamos a fazer o mundo através de ação indeterminada" (Tsing, 2019, p.74).

É um mal entendido que sela o destino dos yanomami: o filho de *Omama a* permite que a audição lhe pregue uma peça, imita o erro com convicção e seu pai, acreditando na confusão, acaba fugindo e abandona seu filho à própria sorte, inaugurando uma nova era para os humanos. Nessa equação de criação do mundo temos o demiurgo, uma criança, um pássaro que canta na mata e um ser maléfico, sendo que a presença desses dois últimos se faz apenas através do som — um som sem imagem, no caso do pássaro, e um som mal interpretado, ou fabulado, no caso de *Xinarumari*.

Na roça, *Omama a* reage ao que vê e ouve diretamente: o choro do filho irrita-o e o leva a furar a terra e criar os rios. É a criança que emite os sons, portanto, é a criança que deflagra a ação. Na mata, é a criança que escuta o canto do pássaro sem o ver (escuta acusmática), confunde-o com a fala do ser maléfico esfolador de humanos, repassando essa

interpretação ao pai, que também se apavora e foge. Então temos que, no primeiro momento, a criança é a fonte emissora do som (choro) e seu pai o ouvinte, ou o recpetor direto. No segundo momento, a criança é a ouvinte de um som (o canto do pássaro) cuja fonte não vê, interpretando-o incorretamente e transmitindo o mal-entendido ao pai através de uma performance não somente verbal, mas vocal e onomatopaica. Nesse caso, *Omama a* é o receptor indireto do canto do pássaro, ou da fala de *Xinarumari*, que chega até ele através da narrativa sonora do filho. Vale lembrar que os Yanomami possuem verbos diferentes para a ação de contar algo que foi visto/vivenciado pelo próprio narrador ou ouvido da boca de terceiros (Kopenawa e Albert, 2015).

Não é apenas o som que move *Omama a* no mito, mas seu próprio filho. É a criança quem tira o pai do sério com seu choro (afinal, quem não chora não mama) e, quase involuntariamente, participa da criação dos rios e igarapés, fonte da vida hoje ameaçada pela sujeira do garimpo. É também a criança que transmite seu engano ao pai, que não ousa duvidar da preocupação do pequeno — essa narrativa não funcionaria nas sociedades em que as crianças não são ouvidas nem levadas a sério — e foge, deixando para trás um mundo repleto de fertilidade, floresta, rios e montanhas. Analisando o mito por esse aspecto, *Omama a* não foi covarde, apenas atendeu ao chamado da criança e acreditou nas palavras de seu filho (todos os yanomami são seus filhos), deixando uma terra rica em *ne ropë,* valor de fertilidade, para eles desfrutarem. É como se a criança, ainda sem nome e movida pela intuição, soubesse que teria de aprender a viver sozinha na floresta e garantiu que seu pai, antes de abandoná-la, deixasse aos yanomami a herança dos rios e das montanhas, que são a morada dos *xapiri*. Portanto, não é apenas *Omama a,* mas a força criadora dos sons e da criança que fazem surgir o mundo tal como foi dado aos yanomami.



fig.2 - Filhos de *Omama* caminham no igarapé. Fotograma do filme *A queda do céu.*

1.2 Da (sonora) criação do mundo ao silêncio do parto

Em sua *Crônica dos índios Guayaki* (1995) o etnólogo francês Pierre Clastres narra o nascimento de um bebê da comunidade Aché, também chamados de Guayaki, no Paraguai. Logo nas primeiras páginas Clastres descreve o silêncio deliberado daqueles que presenciam o parto, inclusive da mãe da criança, que mesmo estando um pouco ofegante "não emitiu o menor gemido" (p.12). O autor continua, contando que "os quatro ou cinco Aché que cercam Pichugi não dizem palavra, nada se deixa decifrar sobre os rostos atentos onde nem mesmo um sorriso se desenha" (idem). Segundo Clastres, não se trata em absoluto de uma questão de insensibilidade "diante do que, em nossas sociedades, suscita emoções e alegrias tão logo exprimidas" (idem). O silêncio dos Aché não denota indiferença e é tão ritual quanto nossos sorrisos diante de um nascimento. Trata-se de um silêncio vital, intencional e necessário para proteger o recém-nascido "daqueles-que-não-se-vêem, os habitantes noturnos da floresta, já na espreita da jovem presa, e que não esperam senão o sinal de um ruído, de uma palavra, para descobrir e matar a criança" (idem). Se os espíritos maléficos percebessem que

> nasceu esta noite o bebê de Pichugi, seria seu fim, ele morreria sufocado por *Krei,* o fantasma mortal: assim não se deve jamais, quando uma mulher pare, *nem rir nem falar*, e vela-se por manter em disjunção nascimento da criança e ruído humano. (idem)

Instaura-se assim um silêncio desejado que dura muito tempo, enquanto os Aché fazem de tudo para acolher e proteger o *kromi*, o bebê, pois "a menor falha na seriedade de sua tarefa poderia ser-lhe fatal" (ibidem, p.16). Segundo Clastres, a quietude concentrada de cada gesto dos aché no ritual do parto reiteram o espaço de devoção "que marca, entre os índios, a relação dos adultos com as crianças" (idem). Clastres observa que,

> todo nascimento é vivido dramaticamente pelo grupo como um todo, ele não é a simples adição de um indivíduo suplementar a tal ou qual família, mas uma causa de desequilíbrio entre o mundo dos homens e o universo das potências invisíveis, a subversão de uma ordem que o ritual deve aplicar-se em restabelecer. (ibidem, p.11-12)

Os Aché ganharam um novo membro e, por mais alegre que isso seja, o desequilíbrio numérico recém instaurado entre não-humanos e humanos (que são agora n + 1) fará com que os seres maléficos da floresta tentem neutralizar essa superioridade e realizem investidas para devorar a criança ou seu pai, sobre quem recai uma série de interdições. Chachugi, o pai do bebê, não pôde assistir ao parto nem poderá ter contato físico ou visual com sua mulher durante os próximos dias, sob pena de ficar *pane* ou *panema,* um terrível estado de má sorte na caça, conhecido e temido por diversos povos ameríndios. Chachugi, que não é necessariamente o pai biológico do bebê, mas o marido principal entre os dois maridos de Pichugi, ficará sob alerta até que se complete a celebração do ritual do nascimento. Clastres conta que, para os Aché, o mundo ao redor não é

> um espaço neutro, mas o prolongamento vivo do universo humano: o que se produz neste afeta sempre aquele. Quando uma mulher pare, a situação do grupo se encontra profundamente transformada, mas a desordem atinge igualmente a natureza, a própria vida na floresta recebe um impulso novo. (ibidem, p.20-21)

Após ser erguida e lavada a criança é entregue à mãe, que a coloca em um tipóia, que será "de agora em diante, a morada da criança, dia e noite; ela só a deixará para começar a andar" (ibidem, p.17). Quanto ao pai, ao mesmo tempo em que paira sobre Chachugi o estado de *pane,* ele também está *bayja,* ou seja, atrai os seres da floresta e a caça vem em grande número. Da mesma maneira que atrai tatus, pacas, veados, Chachugi também atrai em grande número os jaguares que podem devorá-lo. "A floresta está silenciosamente agitada de uma vida furtiva e o caçador bem sabe que, mesmo se não os vê e não os ouve, os jaguares estão perto" (ibidem, p.22). Mais do que ter grandes chances de sorte na caçada, recai sobre Chachugi a obrigação de caçar para concretizar o ritual do nascimento, precisa caçar antes que vire caça, antes que os seres da floresta matem-no para restabelecer o equilíbrio inicial anterior ao nascimento da criança. "Se o homem não se realiza como caçador, arrancando à

floresta uma parte da caça de que está rica nesse dia, será ele mesmo a se tornar caça para esse outro caçador que é o jaguar" (idem).

Eis a duplicidade do efeito de estar *bajya*: ele confere ao caçador a possibilidade ampliada de caçar, ao mesmo tempo em que multiplica as chances de que ele mesmo vire caça e retorne à animalidade. Clastres nos lembra que não são apenas os jaguares que ameaçam um caçador *bajya*, mas seres maléficos como *memboruchu,* a grande serpente do arco-íris. Quando surge no céu depois de uma tempestade, os Aché se reúnem para gritar a plenos pulmões e espantar a grande serpente. Impossível não imaginar as cores do arco-íris vibrando sob os timbres de seus gritos. Clastres observa que as ameaças que pairam sobre Chachugi começam a se dissipar quando ele retorna da floresta, onde tinha ido caçar sozinho, com dois macacos guaribas pendurados nos ombros. Ele entrega a caça a outros homens, pois jamais poderia consumir a carne dos animais que ele mesmo abateu, sob pena de ficar, novamente, *pane.* Ao subtrair dois animais da floresta Chachugi instaura um novo equilíbrio, no qual os Aché estão em n + 1 e a floresta em n - 2, ou seja, os Aché são agora n + 3 em relação aos seres da floresta, o que já começa a restabelecer um novo equilíbrio. A proibição de comer a própria presa, sob pena de ficar *pane* ou tornar-se um mau caçador, também é notada entre os yanomami,

> eu sonhava sem parar naquela época, por isso me tornei bom caçador. Agora, já não sou tão bom. Trabalhei demais com os brancos na floresta e eles me fizeram comer minhas próprias presas muitas vezes. Isso me fez perder a habilidade na caça.(Kopenawa e Albert, 2015, p.99)

Ou ainda,

> de tanto comerem as próprias sobras, os maus caçadores andam pela floresta cochilando. Apesar de terem os olhos abertos, não enxergam nada. Tampouco escutam as vozes da caça. Sentem tonturas o tempo todo e perdem a vontade de andar na mata e até de fabricar flechas. Um cheiro insosso e enjoativo emana de sua pele. Os animais temem se sujar pelo contato com eles. Por isso, nunca se mostram para eles (ibidem, p. 474).

De volta aos Aché, os perigos que rondam o bebê e seu pai diluem-se conforme o ritual de nascimento avança e a noite cai, até que o *jware*, uma espécie de padrinho que cortou o cordão umbilical da criança, começa a entoar um canto de volume intenso direcionado à mata e seus espíritos. O canto surge quando "o ar preso numa aspiração profunda é lentamente expelido ao som de um 'ê — ê — ê — ê….'" (ibidem, p.36). Clastres nota que,

> seu canto é um desafio: desafio triunfante àqueles da noite, a Krei, sobretudo, Krei cuja vocação é estrangular os recém-nascidos, mas que agora não pode se aproximar pois o ritual colocou o bebê fora de seu alcance. O canto arma então

> uma barreira protetora ao redor da criança, o barulho da voz espanta os fantasmas e os lança na escuridão. Há vinte e quatro horas, no momento em que Pichugi paria, era exatamente o contrário: um muro de silêncio perturbado somente por alguns cochichos assegurava ao pequeno Kandegi uma tranquila vinda ao mundo. Não era preciso evitar emitir todo o ruído suscetível de informar Krei? Agora que foi cumprido tudo o que um velho saber ensinou outrora aos Aché, pode-se retornar à ordem normal das coisas, povoar a noite de um canto vitorioso de novo torna-se possível, convém mesmo provocar e ameaçar Krei: o mundo dos vivos é doravante inacessível à sua ameaça. (ibidem, p.36)

O som, veículo vibracional-metodológico dessa pesquisa, foi a nave que me permitiu abandonar temporariamente a cosmoescuta yanomami e viajar ao ritual de nascimento dos Aché. Mesmo separados por idiomas e territórios muito distantes, esses povos estão em ressonância, nutrem pontos de conexão em sua maneira de perceber e escutar o mundo ao redor, concordam que a floresta é um organismo vivo habitado por infinidades de seres, dos quais os humanos são apenas uma pequena parte. O "muro de silêncio" e a "barreira protetora" de cantos observados por Clastres também podem ser escutados em diferentes momentos dos áudios gravados durante a filmagem de *A queda do céu*: o silêncio do luto e da saudade, a suspensão das vozes diante da ameaça da epidemia *xawara*, os cantos dos convidados na festa ou gritos de xamãs expurgando a doença. A alternância entre sequências de silêncio profundo e momentos de profusão sonora marca a dinâmica do desenho de som do filme, cuja narrativa, resumidamente, parte de um *reahu*[23] (celebração funerária), passa pela ameaça do garimpo e do fim do mundo, até culminar em uma celebração de cantos *heri*, entoados por dezenas de mulheres e crianças à noite, cujo som se prolonga sobre a notícia radiofônica do nascimento de uma menina yanomami, enquanto vemos a imagem da montanha *Watoriki*, a grande pedra coberta por uma vegetação que dança ao vento, onde nascem os rios e vivem os *xapiri*.

[23] Segundo Albert o *reahu* é uma "grande festa intercomunitária, é ao mesmo tempo uma cerimônia de aliança política e um ritual funerário" (2015, p.613).



fig.3 - *Watoriki*, a serra de vento. Plano que inaugura a sequência final do filme *A queda do céu,* ao som dos cantos *heri* misturados à notícia radiofônica do nascimento de uma criança Yanomami.

O texto de Clastres nos dá a dimensão ritualística que som e silêncio podem assumir junto a um povo, dimensão essa que procurei, em colaboração com Eryk e Gabriela, ressoar no trabalho de desenho de som do filme. O cuidado dos Aché com os recém-nascidos também nos fala sobre a luta pela vida em um contexto de colonização, que também se aplica aos Yanomami, em que os povos originários estão sempre desaparecendo e ressurgindo (Krenak), morrendo e renascendo. Essa luta pela existência, metafísica e concreta, também é um dos temas pungentes de *A queda do céu.*

Viajando por mundos ameríndios através de ondas sonoras, partimos do mito de criação yanomami, desembarcamos em um parto aché e agora investigaremos relações entre som e caça junto aos Yanomami e ao povo Awá-Guajá. O mundo surgiu, a criança nasceu, cresceu e agora irá à caça, mas antes precisa aprender a conversar com a floresta, não somente para atrair sua presa através dos sons, mas para entregar-se à apreciação estética da musicalidade de povos não-humanos.

1.3 Caçadores de sons

Deleuze e Guatari definem os espaço liso como “um espaço táctil, ou antes ‘háptico’, e um espaço sonoro, muito mais do que visual” (1997, p.45). São espaços, ou circunstâncias, em que a visão torna-se restrita e outros sentidos, como o tato e a audição, emergem e assumem o protagonismo no reconhecimento e deslocamento pelo território, cuja topologia

não repousa mais sobre pontos fixos ou objetos visuais, mas em hecceidades, como "ventos, ondulações da neve ou da areia, canto da areia ou estalidos do gelo" (idem). O pesquisador norte-americano Douglas Kahn traz o exemplo das trincheiras, durante a primeira guerra mundial, como a configuração de um espaço háptico. Segundo o autor, o soldado entrincheirado não consegue enxergar longe e recorre à audição para fazer a leitura do espaço: através da escuta pode reconhecer o tipo de armamento e a quantidade de inimigos que se aproxima; a partir do ruído, cadência e distância dos disparos consegue perceber se é o momento de contra-atacar ou de se proteger (Kahn, 1999). O campo de batalha, sob uma espessa camada de fumaça, pode tornar-se um espaço liso, onde não se enxerga um palmo diante do nariz. Deleuze e Guatari trazem o exemplo do deserto, com seus morros de areia em contínua reconfiguração, ou das geleiras em movimento constante. Bruce Albert nos mostra que a floresta também é um espaço liso, onde

> o emaranhamento vegetativo e a grande diversidade floral deste ambiente florestal – 50.000 espécies de plantas e árvores – criam uma trama vegetal que, para além de uma curta distância, é impenetrável à visão. Assim, em geral os caçadores são apenas capazes de supor a localização ou, na melhor das hipóteses, vislumbrar as presas, que são sempre furtivas, depois de terem, com alguma sorte, detectado indícios de sua presença no solo. É essencialmente o uso da audição que lhes permite detectar a presença e os movimentos da caça nas vegetações rasteiras ou nos dosséis. Assim, compreende-se tanto por que os caçadores ameríndios têm um conhecimento acústico notável do ambiente florestal, e isso desde a mais tenra idade, quanto o porquê de o concerto de sons de origem animal que com frequência os cerca aparecer profundamente impregnado em sua linguagem e cosmologia. A experiência acústica dos índios Yanomami do Norte do Brasil, com quem tenho tido o privilégio de dialogar por várias décadas, oferece uma boa ilustração dessa influência da biofonia da floresta tropical no conhecimento dos povos amazônicos. (Albert, 2018, p.2)

A partir da reflexão de Albert, podemos perceber que para sobreviver na floresta é preciso aprender a escutar, sejam os movimentos da caça, dos predadores ou dos espíritos. O desenvolvimento, não somente da audição, mas de uma escuta inteligente e um pensamento sonoro capaz de realizar múltiplas conexões acústicas, é ensinado e estimulado nas crianças desde cedo, através de uma pedagogia sonora comum a diversos povos ameríndios. Desde a mais tenra idade ensina-se a escutar e aprender a linguagem dos sons da "floresta poliglota" (Albert, 2018): ensinar-aprender-ensinar os sons através dos sons. Percebemos também que a riqueza biofônica da floresta povoa não só o espaço-tempo da mata, como também impregna a cosmologia, o imaginário e o modo de vida dos Yanomami. Deleuze e Guatari alertam que não existe um espaço liso que não possa se converter em estriado, e vice-versa. Os autores dão o exemplo do mar, o espaço liso por excelência, com seu relevo móvel, suas profundezas insondáveis, os bancos de areia em contínuo deslocamento etc., porém

> o mar é também, de todos os espaços lisos, aquele que mais cedo se tentou estriar, transformar em dependente da terra, com caminhos fixos, direções constantes, movimentos relativos, toda uma contra-hidráulica dos canais ou condutos. Uma das razões da hegemonia do Ocidente foi a capacidade que tiveram seus aparelhos de Estado para estriar o mar, conjugando as técnicas do Norte e as do Mediterrâneo, e anexando o Atlântico. (1995, p.52)

Assim, o espaço liso da floresta também pode ser (e já está sendo há algum tempo) convertido em espaço estriado, fatiado por fazendas e pastos com cercas bem definidas, fronteiras entre países por onde essa floresta se espalha, estradas, garimpo. A estrada Perimetral Norte, construída pelo governo da ditadura militar brasileira na década de 1970, cortando a terra indígena Yanomami, é um exemplo desse estriamento do espaço. As obras da estrada foram abandonadas poucos anos depois de seu início, mas as marcas que deixaram nos povos indígenas da região podem ser sentidas até hoje: epidemias, desapossamento, assassinatos. Hoje em dia os Yanomami percorrem a Perimetral, um descampado tomado pelo mato, utilizando-a como rota de caça e nomadismo, afirmando que o espaço estriado pode também reconverter-se em espaço liso, mesmo que para isso seja necessário habitar as ruínas (Tsing, 2019). A Perimetral Norte está presente em diversas tomadas do filme *A queda do céu,* e falaremos dela mais adiante enquanto o caminho da doença, mas também da resistência, do extermínio e do ressurgimento.

Em suas incursões de coleta e caça, os Yanomami,

> mantêm um diálogo constante com a multiplicidade de vozes da floresta. Sua escuta da biofonia florestal é, dessa forma, objeto de atenção constante, sendo eles sempre rápidos com o mimetismo sonoro em resposta aos seus interlocutores não-humanos. Além disso, essa concentração acústica extrema é duplicada pela decodificação permanente de um elaborado sistema de correspondências sonoras que eles associam à noção de *heã.* Com esse termo os caçadores designam os cantos, gritos e chamados de um grande número de aves (mas também de anfíbios e certos insetos) que eles consideram como índices acústicos que podem revelar a presença na floresta de presas, frutas ou plantas que lhes estejam associadas. Como um deles resumiu laconicamente para mim, "quando muitas vozes animais falam na floresta, nós dizemos que há sinais sonoros de caça entre elas". Nesse sistema de correspondências sonoras, o arrulhar de um papa-formiga-barrado é assim tido como revelador da presença de uma anta, e o canto ondulado do surucuá-de-cauda-preta anuncia um rebanho de pecaris. A aproximação dos macacos-aranhas é indicada pelos dois tons estridentes dos pequenos papagaios de cabeça azul, a passagem de um veado-mateiro pelo trinado espasmódico do arapaçu-pardo, enquanto o assobio do pinto-do-mato-carijó denuncia a proximidade de um tatu-galinha. (Albert, 2018, p.3)

Fica evidente que só será um bom caçador aquele que apresentar uma escuta profunda da floresta e de seus movimentos moleculares, além da capacidade em associar redes sonoras a sinais em cadeia: o som de um pássaro que anuncia a presença de uma caça ou de frutas

maduras. Isso sem falar nos sinais sonoros de mundos sobrenaturais, em cujo domínio não adentraremos por enquanto, apesar deles estarem plenamente conectados e atravessados pelo viver cotidiano. O pertencimento ao ambiente sonoro, ou sonosfera, que fica evidente na passagem acima, seja talvez uma marca profunda de nossa ancestralidade: segundo o pesquisador em eco-acústica Gordon Hempton, quando nossos ancestrais hominídeos eram nômades e vagavam em busca de alimento, sombra e água fresca, era justamente o canto dos pássaros que, servindo como um guia áudio-espacial, nos guiava ao nosso oásis. Onde há pássaros há árvores, frutos, água limpa… Piados seriam, portanto, *sono-sinalizadores* pré-históricos de alimento.Hempton acredita que, por essa razão, a audição humana é extremamente sensível ao espectro do canto dos pássaros, que age na faixa dos 1.000 a 8.000 Hertz. O ouvido humano teria sido, então, afinado no diapasão do canto dos pássaros. A ligação do humano com o campo sonoro remete à mais profunda ancestralidade, de espécies anteriores à nossa, e não é à toa que o desenvolvimento da escuta e a conexão com o mundo ao redor por meio dos sons é extremamente aguçado entre diversos povos originários e povos da floresta ao redor do mundo.

Para entender a importância do som e da escuta entre os indígenas, pensemos na língua Jê, onde a palavra associada à audição, *kumba*, tem um sentido muito mais amplo do que o verbo ‘ouvir’ em português, podendo assumir o sentido de conhecer, saber, aprender. O povo Kisêdjê, também conhecido como Suyá, únicos habitantes do Xingu que falam a língua Jê, acredita “que o ouvido seja o receptor e o depositário de códigos sociais, ao invés da ‘mente’ ou do ‘cérebro’. Quando os Kĩsêdjê aprendem alguma coisa, mesmo algo visual, como um padrão de tecelagem, dizem: ‘está no meu ouvido’” (Seeger, 1980, p.47).

Além de auxiliar na caça, uma escuta atenta ajuda também a detectar a aproximação de eventos climáticos e ecológicos, como nos mostra Albert,

> uma dupla nota grave do cri-crió seguida de seu chamado ressonante são considerados como o *heã* das trovoadas, enquanto a assombrosa canção matutina do udu-de-coroa-azul anuncia o “tempo dos macacos gordos” (pico da estação chuvosa de junho a agosto) e as rajadas de gorjeios agudos do pipira-vermelha indicam o começo do “tempo da fruta da pupunha” (de janeiro a março). Por fim, as fortes estridulações das grandes cigarras marcam a chegada de *Omoari a*, o ser da estação seca. (2018, p.4)

O processo de conhecimento dos sons, segundo o pensamento indígena, só se completa com a imitação — o som aprendido é aquele que pode ser imitado, no entanto, essa imitação não consiste sempre na tentativa de representação ou cópia do som original, mas pode colocar em jogo um processo de elaboração, fabulação ou atualização das sonoridades, como o filho de *Omama* imitando/atualizando o canto do pássaro

cantador-da-guiana/*xinarumari* para seu pai. O mesmo se dá com o processo de ensino-aprendizagem das canções dos *xapiri*: durante sua iniciação, os xamãs devem aprender a escutar, ainda distantes e sem muita definição, as palavras dos cantos dos *xaipiri;* depois, começam a reconhecer e imitar os últimos versos, até que as palavras sejam aprendidas e passem a viver também no peito do xamã, que, ao entoá-las, disseminam-na entre sua comunidade. Kopenawa ressalta que,

> não se pode ser impaciente nesse caso. Deve-se tentar pouco a pouco imitar a última parte das palavras do canto dos espíritos. É assim que se consegue começar a escutá-los de verdade, e foi o que eu fiz. E finalmente eles livraram minhas orelhas de tudo o que as entupia. [...] posso então transmitir suas falas aos que me ouvem quando viro espírito (Kopenawa e Albert, 2015, p.112, 231)

Kopenawa acrescenta que se o aspirante a xamã, durante o processo de iniciação, souber "imitar seus cantos com acerto e se beber *yãkoana* frequentemente para fazê-los dançar, os espíritos, satisfeitos, ficam com ele. Bem alimentados, exclamam com alegria: "Nosso pai nos trata bem! Sabe responder a nossas palavras!" (Kopenawa e Albert, 2015, p.126). Vale ainda notar que esse processo de ensino-aprendizagem sonora não se encerra quando o processo de iniciação termina, mas atravessa toda jornada de um xamã, pois as palavras dos *xapiri*, continuamente atualizadas, não cessam de surgir e fazer crescer o pensamento. As canções dos *xapiri* são tão infinitas quanto eles: "os espíritos são quantitativamente múltiplos, infinitamente numerosos; eles formam a estrutura molecular última das formas animais molares que vemos na floresta" (Viveiros de Castro, 2006, p.335).

Para investigar a imitação sonora enquanto ferramenta de caça, tomo a liberdade de transcrever aqui um longo trecho do texto *A floresta poliglota,* de Bruce Albert, cujas observações, intercaladas com pensamentos de Kopenawa, nos inserem com vivacidade na escuta do caçador yanomami. Segundo Albert,

> à esta escuta atenta às vozes da floresta, junta-se uma preocupação não menos zelosa dos caçadores de se comunicar com os animais que eles esperam atrair ao alcance de suas flechas, relacionando-se com estes pela imitação do chamado de seus companheiros, de seus congêneres do sexo oposto ou de seus descendentes. Este amplo repertório de simulações de vozes de animais geralmente utiliza chamados assobiados de vários tipos (*huxomuu*) ou imitações fônicas baseadas em onomatopeias. O único chamado desses que eu vi ser usado pelos Yanomami é um assobio produzido por um apito de madeira em forma de "T" utilizado para falsificar o chamado da anta.
>
> Os animais que são possíveis "chamar" (*nakai*) e "fazer responder" (*wã huamãi*) na floresta são, é claro, múltiplos. Em função da variedade de talentos dos meus interlocutores, pareceu-me, durante nossas conversas, que essas iscas acústicas poderiam ser utilizadas para a maior parte dos animais caçados pelos Yanomami, desde os tucanos, araçaris, araras, jacamins, jacus, mutuns, codornizes, de grandes a pequenos inhambus até antas, queixadas, veados e onças, cutias,

> macacos-aranha, macacos bugios, caxiús-preto e cairaras. Essas capacidades de imitação acústica se estendem para além da atividade cinegética, vindo a cobrir quase toda a vida selvagem na região da floresta conhecida e percorrida pelos caçadores (é assim que a maioria dos nomes de pássaros yanomami é formada a partir da onomatopeia de seus cantos). (Albert, 2018, p.5)

Nomear pássaros a partir da onomatopeia de seus cantos ou atribuir às suas vocalizações palavras e frases de um idioma humano é algo que também fazemos, basta lembrar *Pitangus sulfuratus*, a quem chamamos de Bem-Te-Vi porque seu canto nos lembra essa combinação de palavras. E quem de nós não fica feliz, ao escutar de um pássaro que ele bem nos viu? Ao nomear assim os pássaros estamos, nós também, realizando operações de traduções e transduções entre culturas, idiomas e musicalidades não-humanas e humanas. Confundir *Si ekeke!* (esfolar a pele) com *si ekekema* (a onomatopeia do canto de um pássaro) não foi razão suficiente para *Omama a* fugir e criar as montanhas? Albert continua, narrando que,

> as técnicas de caça através de iscas acústicas destinam-se a "fazer correr" (*rërëmã*i) um animal em direção a um caçador que esconde sua aparência humana sob uma máscara sonora para se tornar, ao menos por meio da voz, um dos seus congêneres animal (semelhante, parceiro ou filho). Estas técnicas são, portanto, concebidas como estratégias de sedução ou ternura projetadas para tornar a caça acessível e dócil, *waroro*, termo que descreve igualmente as disposições abertas e generosas das relações amigáveis, amorosas ou parentais (o verbo *waroroai* significa "deixar-se deslizar"). No entanto, os Yanomami usam, para descrever o resultado desta isca sonora, o mesmo termo que designa a artimanha vingativa reservada aos aliados desleais ao atraí-los para uma festa intercomunitária *reahu* por falsas demonstrações de amizade com a intenção de flecha-los (*nomihirimãi*). (ibidem)

Dessa passagem podemos apreender que para ter sucesso na caça é necessário, de alguma maneira, seduzir a presa, fazer com que a presa se apaixone pelo caçador ou o queira bem como a uma cria, deixando-se, assim, ser caçada. Um dos veículos desse encantamento é o som, produzido pela capacidade humana yanomami de acessar, imitar ou performar um som não-humano, como poliglotas da floresta que são. Por outro lado, o caçador também deve se apaixonar pela presa, num duplo movimento de atração: "um caçador apaixonado pela imagem ancestral da Anta, que realmente sente saudade[24] dela, logo se depara com um desses animais, longe na floresta ou perto de casa" (Kopenawa e Albert, 2015, p.205). Daí advém, talvez, a proibição em comer a própria caça: se o espírito do animal perceber a traição, isso é,

[24] em nota, Albert explica que "o vocabulário relativo à caça às antas remete à psicologia amorosa: *pihi kuo* ("estar apaixonado"), *pihi wariprao* ("ter saudade"). (Kopenawa e Albert, 2015, p.631). "é por isso que a caça se deixa ver tão facilmente aos olhos dos bons caçadores. Eles não precisam avistar os animais de longe para flechá-los. Estes vêm ao seu encontro e se apresentam aos seus olhos por conta própria. Sentem saudade deles como um homem sente falta da mulher pela qual está apaixonado" (ibidem, p.474).

que foi enganado e devorado por aquele a quem se entregou, os outros animais logo saberão disso e nunca mais se deixarão atrair/encantar por aquele caçador, que passará a ter, daí em diante, má sorte na caça. O impedimento de comer a própria presa ressoa com o pensamento Yanomami, para quem um dos piores defeitos que um indivíduo pode ter é ser *xiimi*, sovina, de maneira que a má sorte na caça pode ser também um mecanismo para conjurar a mesquinhez. Kopenawa traz, com riqueza em detalhes sonoros, o sistema de iscas acústicas de uma caça à anta,

> quando um grande caçador de antas segue os rastros de um desses animais na floresta para o flechar, ele imita sua voz e, aproximando-se dele, faz com que ele responda ao chamado. Isto é assim quando o rastro de uma anta ainda está fresco e ela está por perto, deitada no mato. Nós imitamos sua voz, então, para atraí-la e poder acertá-la. Nós lhe dizemos: "assobio de dois tons agudo" e ela responde: "*ẽẽẽẽiii!*" Então ele sai da vegetação emaranhada. Continuamos imóveis e ainda a chamamos: "assobio". Ela responde: "*ẽẽẽiii!*" e então se aproxima: "*tëk tëk tëk!*" (imitação dos passos). Em seguida, falamos com ela de perto: "série de cliques duplos aspirados", ficando ainda escondidos para enganá-la porque senão ela fugiria imediatamente. Então começamos novamente: "séries de cliques aspirados, séries de assobios agudos". Se ela suspeita e quer voltar atrás, tentamos novamente: "dois longos assobios". Então ela volta e corre para nós pensando que este é o chamado de seu filhinho. (ibidem)

Partindo da performance sonora na caça, Albert acaba por acessar a cosmologia yanomami e o estado anterior do mundo, ao constatar que,

> a comunicação que a atração acústica procura estabelecer, mesmo na forma de um diálogo, não é, evidentemente, apenas uma. Sua mensagem, uma falsa-semelhança interespecífica, se se mantém brevemente como uma ilusão de familiaridade, não espera por qualquer outra resposta do animal que não seja a realização de seu destino de caça para satisfazer a "fome de carne" (*naiki*) canibal dos seres humanos. Canibal, porque os animais atuais, descendentes dos ancestrais animais dos primeiros tempos, são considerados como um povo humano com outra aparência (corpo):
>
> No início, os animais eram humanos, mas eles se tornaram caça. Embora ainda humanos, eles agora têm a falsa aparência de animais e são moradores da floresta apenas porque é o lugar onde eles se metamorfosearam. Eles assim pensam nos humanos de hoje: "Nós somos as mesmas pessoas que eles, mas eles têm um tal desejo pela nossa carne que nós acreditamos que sejam como seres malignos! Mas eles não são. Eles são nossos companheiros!". Isso mesmo. Somos outras pessoas do mesmo tipo que os animais e ainda as comemos!
>
> Davi Kopenawa termina sua descrição da caça à anta com uma série de onomatopeias evocando a morte do animal: "*thaiii* (estalo da corda do arco atirando)! *kosho* (impacto da flecha)! *uwooo hoo hoo hoo* (gemidos de dor da anta)! *tëk tëk tëk* (passos de sua fuga) *kurai* (som de sua queda)!" O uso de onomatopeias e ideofones é onipresente na arte narrativa dos Yanomami, mais uma vez demonstrando a importância do ambiente acústico da floresta nas formas ameríndias de expressão linguística. Mas, além dessa riqueza mimética habitual,

> quando os narradores querem acentuar a delicada intensidade de alguns episódios de sua história, como é o caso aqui, eles amplificam esta propensão à iconicidade sonora a ponto de substituir inteiramente as proposições descritivas de sua narração por sequências de onomatopeias codificadas. É então, por estas sequências de imagens fônicas perfeitamente óbvias para o seu público, que eliminam totalmente as restrições formais da narrativa dos acontecimentos relatados, escolhendo se esforçarem para restaurar uma experiência de simulação acústica o mais próximo possível da que partilham com o universo sensível da floresta. (2018, p.4-7)

Assim, podemos perceber que os Yanomami narram através dos sons e não somente por meio das palavras, e com isso encadeiam "imagens fônicas" tão eficientes que são capazes de substituir as frases e produzir atalhos na sintaxe, permitindo que o interlocutor sinta imediatamente, na pele de seus tímpanos, a vibração do animal, corpo, objeto ou acontecimento ao qual o narrador faz referência. Essa modalidade onomtopaica de narrativa acaba por se assemelhar muito à natureza do trabalho do *sound design* no audiovisual: contar histórias através de sons e ruídos, criar imagens acústicas que sejam tão ou mais eficientes do que as palavras. Por quê buscar uma palavra ou formar frases para designar algo se somos capazes de produzir, seja através de nosso corpo ou de nossos gravadores, a própria vibração sonora do assunto em questão: o tremor da corda do arco, a flecha zunindo no ar, a queda de um animal ou a fúria do trovão? As vibrações sonoras são capazes de corporificar um assunto, torná-lo tátil, háptico e presente. Um som fala diretamente ao corpo e à pele, restaura uma experiência muito mais rápido do que ao intelecto, que lentamente codifica e decodifica palavras em imagens correspondentes — pense no efeito imediato de arrepio diante do ruído de unhas arranhando um quadro negro, e agora na diferença entre ler as palavras "unhas raspando o quadro negro" e escutar o ruído áspero e aflitivo desse acontecimento. Afinal, a audição é uma forma diferenciada de tato e, como nos mostra Schaffer,

> o tato é o mais pessoal dos sentidos. Tato e audição se encontram onde as frequências mais baixas do som audível se transformam em vibrações táteis (por volta de 20 hertz). Ouvir é uma maneira de tocar à distância e a intimidade do tato é fundida com a sociabilidade quando quer que pessoas se reúnam para ouvir coletivamente algo em especial (1993, p.11).

Falar através de sons, ruídos e onomatopéias permite, portanto, quebrar restrições narrativas formais, vinculadas ao uso tradicional das frases e palavras, e acessar uma experiência estética sensorial. Filmes fazem isso o tempo todo, utilizando microfones, gravadores, computadores e técnicas de sonoplastia. Os Yanomami, pelo visto, produzem, há muito mais tempo e utilizando apenas os recursos da mata e do corpo, o *sound design* de seu próprio cinema, empregando narrativas sonoras para caçar, narrar, educar e se comunicar com os espíritos da floresta. Já que o som apresenta em sua natureza vibracional a capacidade de

fazer surgir ou restituir experiências sensoriais, produzindo atalhos narrativos e encurtando distâncias entre as palavras, surfemos nessas ondas velozes para deixar, temporariamente, o povo Yanomami e encontrar os Awá-Guajá, no noroeste do Maranhão, através da tese de doutorado de Uirá Felippe Garcia, intitulada *Karawara: a caça e o mundo dos Awá-Guajá* (2010).

Apesar de não dominarem a agricultura, e talvez justamente por isso, os Awá-Guajá são "exímios caçadores. A caça é a principal atividade, o tema que mais interessa a todos, e é sobre ela que os Awá depositam boa parte de seu interesse" (Garcia, 2010, p.9). Em sua pesquisa Garcia observa que os guariba ocupam um lugar diferenciado no vocabulário Awá-Guajá, que não se refere a eles pela palavra macaco, pois consideram-no mais próximo (consubstanciais) aos humanos do que os demais macacos. Isso se dá, talvez, pelo fato dos guaribas, assim como os humanos, passarem boa parte de seu tempo vocalizando ou cantando (Cormier, 2003, apud. Garcia, 2010, p.317). Assim como os humanos, os guariba, ou *capelões* como são chamados na região, sabem cantar.

> quando íamos caçar, muitas foram as vezes que me pediram para levar meu gravador para gravarmos (*apy*, "pegar") o "canto" dos guaribas, pois queriam ouvir à noite, e mostrar para seus filhos que ficavam em casa e não iam à floresta (Garcia, 2010, p.317)

A partir dessa observação de Garcia podemos perceber uma pedagogia do sons: a vontade manifesta de ensinar aos filhos sobre o canto dos guaribas através de uma gravação de áudio, além de nos deparar com o fato de que aos Awá-Guajá queriam, eles mesmos, apreciar as vocalizações dos guaribas, não apenas para caçá-los melhor, mas para seu próprio deleite estético. Daí entendemos que a escuta não serve apenas como um mecanismo de sobrevivência (aprender a escutar/imitar para caçar melhor e assim matar a fome de carne), mas também se coloca a serviço da apreciação estética da musicalidade de povos não humanos, que possuem seus próprios cantos, danças e rituais.

Uirá observa também diversos outros pontos que unem os humanos aos guaribas, como o fato deles possuírem origens míticas comuns, serem menos bagunceiros que os demais macacos da floresta, nos dias chuvosos preferem abrigar-se nas copas das árvores enquanto os demais macacos saem sem qualquer preocupação em se molhar, os guaribas sabem defender-se melhor dos cercos de predação humana e, principalmente, temem os brancos mais do que os outros macacos. Uirá aponta que "o fato é que os Awá da aldeia Juriti consideram os guaribas uma espécie única, diferente de *macacos*, a 'primatologia Awá', se

assim posso colocar, excluiria os *warí* (guariba) de sua classificação, pois a eles não existem similares". (idem, p.318).

A técnica empregada pelos Awá-Guajá na caça aos guaribas "envolve cerco e intimidação, e os Awá a denominam *warí babopô* (espantar guariba)" (idem, p.320). Ao serem rastreados, os guariba rapidamente se escondem nos dosséis e "entre ramos de difícil acesso" (ibidem). A caçada, geralmente coletiva, se desenrola com um caçador subindo na árvore onde supostamente se encontra o bando, enquanto os demais caçadores se espalham por árvores vizinhas. A ideia é que o caçador espante o bando, para que os outros Awá, em tocaia, possam abater os guariba durante a fuga. Subir em árvores é, portanto, a primeira técnica a ser dominada pelos caçadores. Garcia ressalta que os gauribas "após abatidos, muitas vezes ficam enganchados nos galhos no alto das árvores com o auxílio de sua cauda preênsil, e simplesmente não caem no solo" (idem, p.321), e os animais mortos têm de ser resgatados pelos caçadores não importando o quão alto estejam engarranchados.

Faz parte da caça a sabedoria de ler rastros (*ipópóra*), principalmente fezes e urina, deixados no solo e nas folhagens durante a passagem dos guariba. A percepção sutil de tais rastros depende tanto da visão quanto do olfato, mas existem também os rastros sonoros — e afinal, o que é o som senão um rastro volátil traçado no ar? Os cantos e vocalizações dos guariba permitem aos Awá localizar o grupo em meio ao espaço liso da floresta, além de detectar qual o tamanho do bando, o número de machos, fêmeas e filhotes, pois cada um tem sua maneira singular de cantar. Durante o processo de edição de som de *A queda do céu*, influenciado pela pesquisa de Garcia, escutei e apreciei diversas gravações de áudio dos guaribas, tendo utilizado algumas delas em cenas do filme de Eryk e Gabriela.



fig.4 - Fotograma de uma das sequências em que utilizei o canto dos guaribas em *A queda do céu,* sugerindo que o olhar dos personagens busca, no espaço extracampo, a presença dos animais na copa das árvores.

Garcia ressalta que "caça e música estão intimamente articulados na vida Awá-Guajá" (idem, p.322), e relata que, ainda durante a preparação das flechas, "Takya cantarolava bem baixinho, quase gemendo, o tema musical *pu'uá ky*, um *karawá*[25] especialista em caçar guaribas, como se isso fizesse parte de seu processo preparatório" (ibidem). A canção funciona aqui como uma espécie de evocação/intimidação, dizendo que os guaribas "serão mortos bem rápido, e que quem está ali embaixo são grande caçadores de guariba, tal como os *karawá pu'uá ky*" (ibidem). Em seguida, os caçadores começam a emitir assobios, chamados de *opiá*, para que os guaribas se assustem. De acordo com Garcia, os Awá consideram importante que os guariba saibam, através do som, que os homens estão ali embaixo. Em seguida, quando o caçador que subiu até o esconderijo dos guariba os encontra, toma lugar,

> uma fala muito específica. No cerco que se inicia, ganha vida um processo comunicativo onde o animal é ameaçado; escorraçado de seu abrigo de folhas; muitos gritos são dados, principalmente por quem está lá em cima, enquanto quem permanece no solo ajuda-o com gritos e assobios. Com palavras soltas e gemidos idênticos ao dos guaribas incitando o bando a correr dali. (ibidem)

Por sua vez, os guariba também começam a gritar, "a ponto de não sabermos qual é a voz humana e qual é animal" (ibidem). Trata-se, portanto, de um diálogo poliglota entre humanos e não-humanos, revelador "de uma impressionante forma de conexão entre caçadores e presas" (ibidem). O silêncio também é uma importante grandeza a ser ressaltada, pois "através do silêncio e da capacidade de se camuflarem que lhes fornece segurança, os animais muitas vezes conseguem fazer com que os homens duvidem que estejam lá" (ibidem). Caso os guariba sejam encontrados, a paisagem sonora da mata é subitamente povoada de "tiros e mais tiros, misturados a gritos, zunidos de flechas e rugidos desafiadores" (ibidem).

Percebemos, assim, que se trata de uma caçada altamente sonora, começando com um canto sussurrado, passando por uma sucessão de gritos, entre os quais já não se pode distinguir se quem grita é gente ou bicho, para culminar numa profusão de tiros e flechas. Som e escuta funcionam como aparato de detecção e intimidação dos guaribas, mas são também ferramentas para travar um diálogo e estabelecer uma conexão com as presas. Só aí

[25] Segundo Garcia, os *karawá* "são seres (ou forças) que vivem nos patamares celestes e atuam na terra de diversas maneiras. São caçadores infalíveis, ao mesmo tempo que espíritos auxiliares no xamanismo. (...) São também caça (pois estão diretamente relacionados a essa atividade), canto (por serem cantores magníficos), e cura (por serem a própria substância do xamanismo" (2010, p.375).

já teríamos ideia da importância do saber ouvir e saber soar para que uma caçada seja bem sucedida, no entanto, uma das observações mais reveladoras de Garcia, é quando o pesquisador descreve a sonoridade de um momento em que os guaribas não são caçados. Garcia relata que os Awá,

> dificilmente caçam os guariba no final da tarde, hora em que os animais estão "cantando". Ao contrário, ao ouvirem os guaribas cantando param para ouvi-los, e conseguem distinguir pelas vozes quantos são fêmeas ou machos; adultos ou filhotes. (...). Certa tarde andava com Piraíma'á na floresta (...) ele me explicou que o som emitido pelas fêmeas é mais delicado do que os do macho, que tem um canto "grosso". Em outra situação, ao ouvir sons de guaribas comentei com Airuhua sobre o canto, e ela me respondeu que eram filhotes, e que não estavam cantando (*-jã*), mas sim chorando (*jo'ó*), e quem cantava eram apenas os adultos da espécie (idem, p.326).

A escuta e imitação dos cantos dos guaribas pelos Awá-Guajá só pode ser encarada como uma mera estratégia de sobrevivência, ou de caça, às custas da redução das "práticas de produção da vida" (ibidem) desse povo. Nesse sentido, Garcia observa que os Awá,

> param para escutar os *warí*, independente de caçá-los ou não, pois (me afirmam sempre) "gostam" (*mapãrãhy*) do canto dos guaribas, e sempre que podem elogiam a capacidade que os guaribas têm em produzir "um belo canto" (*jã pãryhy*). Pelas pessoas da aldeia Juriti, eu sempre deveria gravar o canto dos guaribas com a mesma assiduidade que gravava o canto humano, e com o mesmo objetivo: levar para São Paulo, e mostrar aos outros *karaí*, como os Awá e os guaribas "sabem cantar" (*akwá jã*). (ibidem).

Se os Awá gostam de escutar os cantos dos guaribas, não somente para cacá-los, é porque sabem apreciar esteticamente sua musicalidade, a ponto de desejarem exibi-la aos *karaí* de São Paulo tanto quanto seus próprios cantos, é porque os Awá consideram os guariba como um povo, não-humano, mas munido de um idioma e uma cultura, que deve ser desfrutada e ensinada. Os guaribas possuem uma língua e, segundo Garcia, "os awá defendem que, ao emboscarem os guaribas, os animais falam entre si, "vamos embora pois estamos cercados por inimigos (*mihúa*)", e inimigos nesse caso deve ser entendido como uma posição ocupada pelos humanos a partir do ponto de vista dos guaribas" (idem, p.328). Essa observação vai de encontro ao conceito de perspectivismo ameríndio, trazido por Eduardo Viveiros de Castro, para quem os animais,

> sendo gente em seu próprio departamento, os não-humanos vêem as coisas *como* 'a gente' vê. Mas as coisas *que* eles vêem são outras: o que para nós é sangue, para o jaguar é cauim; o que para as almas dos mortos é um cadáver podre, para nós é mandioca pubando; o que vemos como um barreiro lamacento, para as antas é uma grande casa cerimonial… (2002, p.379)

Garcia relata que os Awá perderam, durante seus anos de fuga, a arte de fazer o fogo, e que antes do contato com os brancos permaneciam nômades, não cultivavam roças, não

possuíam cerâmica ou cestaria, sendo os arcos e flechas os únicos artefatos produzidos cotidianamente. Ainda assim, sabem escutar, apreciar e imitar a fala dos guaribas, tanto que, ao conhecerem as propriedades de um gravador de som, demonstraram a preocupação em registrar tais cantos para mostrarem a seus filhos. Daí advinha-se a profunda ligação que um povo da floresta é capaz de nutrir com o campo sonoro, pois mesmo onde faltam "marcadores sociais" (Garcia, 2010, p.10) mais elaborados, permanecem ainda as vibrações sonoras enquanto redes invisíveis de trocas transculturais — não se trata somente de predação, mas de uma "poética da predação" (idem, p.326) entre povos humanos e não-humanos habitantes da floresta poliglota.

Se voltarmos à cosmoescuta yanomami, perceberemos que esses intercâmbios de sonoridades ocorrem também entre diferentes espécies de animais e espíritos, como quando *Yõrixiamari a*, o ancestral mítico do sabiá-da-mata, "chegando um dia inesperadamente a uma festa de *reahu* dada por mulheres-sapos, fica com medo de seus feios coaxos e acaba ensinando-lhes sua própria maneira de cantar" (Albert, 2018, p.8). Assim as rãs aprenderam, com o sabiá-da-mata, a cantar. Do mesmo modo, a origem dos cantos *amoapë*, frases musicais muito curtas, entoadas e trocadas pelos Yanomami de grupos diferentes durante as festas *reahu*, não têm sua origem atribuída a um agente humano, mas sim "às distantes 'árvores com cantos' (*amoa hi k*i) criadas pelo demiurgo *Omama* nos confins da floresta *urihi a*; cada um desses cantos é correspondente a um dos dialetos regionais yanomami" (ibidem). Assim, existe um vasto sistema de trocas de sonoridades, palavras e canções entre os mais diversos povos (humanos, animais, árvores, espíritos) em plena circulação e contínua atualização pelo espaço-tempo multifacetado da terra floresta. Espaço-tempo multifacetado que articula, em espécies de dobras quânticas, o tempo mítico e o tempo corrente, que nunca cessam de se atravessar e se atualizar. Há todo um sistema de ensino-aprendizagem sonoro, cotidiano e metafísico, que participa da produção do modo de vida dos povos da floresta. É tão necessário aprender a escutar, quanto é necessário saber sonhar.

Nesse contexto, devemos pensar o papel da imitação sonora na caça não somente como uma ação controlada de representar a sonoridade do outro, mas como uma transformação parcial do caçador em caça, "ocupando um estranho lugar entre identidades humanas e não-humanas" (Willerslev, 2007, p.1, apud. Garcia, 2010, p.330), assim como o xamã deve tornar-se outro e fazer morrer os olhos para enxergar e escutar os *xapiri pë* (Kopenawa e Albert, 2015). Garcia reitera que as imitações extrapolam "a barreira estética (apesar de seu realismo e beleza), e são também uma forma de conexão com a presa, formando algo como uma poética da predação. (Garcia, 2010, p.332). Da mesma maneira

que, entre os yanomami, é necessário que caçador e anta se apaixonem, a ponto até de sentirem saudades um do outro. Assim, temos que a imitação ocupa um limiar entre fazer-se passar por (enganar a presa) e tornar-se, ainda que parcialmente, um semelhante da presa — "a ponto de não sabermos qual é a voz humana e qual é animal" (idem, p.322). Imitação nesse caso é, portanto, uma troca de posição entre humanos (que tornam-se outros) e animais, que passam a escutar os humanos como um dos seus. Está posta, assim, uma relação de devir, catalisada por som e escuta. Segundo Deleuze e Guattari,

> devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. (1997, p.64)

Entre os Yanomami temos os diálogos cerimoniais *wayamuu* e *yãimuu*[26], que consistem em trocas de palavras entre um anfitrião e um convidado durante as festas *reahu*, e exemplificam bem o papel da imitação não somente como repetição, mas enquanto atualização e diferença. Nesses diálogos, realizados entre pares acocorados no chão, um dos participantes começa a falar frases ritmadas e improvisadas, como um repentista ou um *mc*[27] de *rap*, enquanto o outro participante repete as últimas palavras que acabou de ouvir, ao mesmo tempo em que vai, pouco a pouco, acrescentando as suas próprias palavras, transformando gradualmente as construções das frases e a cadência rítmica e melódica do diálogo. Esses diálogos cantados, que podem durar até várias horas, funcionam como acerto de trocas materiais, intercâmbio de pensamentos, transmissão de notícias, mas também troca ofensas e ameaças, "uma grande lavação de roupa suja", como me disse Eryk certa vez. Ao repetir as últimas palavras, como um eco, ao mesmo tempo em que novas frases são acrescentadas, o diálogo vai se expandindo em espiral, encontrando diferenciações musicais e líricas dentro da repetição, o que nos permite pensar a ideia da imitação enquanto um ato de aprendizagem e transformação.

[26] A diferença entre esses diálogos é que o *wayamuu* "veicula essencialmente notícias políticas. O *yãimuu*, que cabe aos homens mais maduros, é reservado sobretudo para a negociação de trocas (ou desavenças) econômicas e matrimoniais, ou de relações políticas e cerimoniais" (Kopenawa e Albert, 2015, p.665).
[27] *Mc* é a abreviação de mestre de cerimônias, e aplica-se também aos cantores de *rap*, termo cujo significado é *rhythm and poetry*, ritmo e poesia.



fig.5 - Diálogo cerimonial em cena do filme *A queda do céu.*

Em seu texto *O último círculo*, presente na obra *Arqueologia da violência* (2004), Pierre Clastres narra um episódio que vivenciou com os Yanomami da Venezuela, no qual a imitação funciona como isca sonora, não para atrair a caça, mas a imagem do duplo animal, *rixi*, de uma mulher enferma e auxiliar em sua cura. Os yanomami acreditam que todo ser-humano possui um *rixi*, duplo animal, ao qual está profundamente conectado: nascidos no mesmo dia, a morte de um leva também à morte de outro. Clastres conta que,

> durante a noite, todos são acordados pelos gemidos cada vez mais fortes de uma mulher enferma. O diagnóstico é imediato: uma alma do outro mundo se apoderou do *alter ego* animal da mulher, uma lontra. As outras mulheres fazem então a paciente andar de um lado a outro, imitando os gritos do animal para fazê-lo voltar. O tratamento é eficaz, pois ao amanhecer ela se levanta saudável de corpo… (2004, p.49)

A imitação enquanto devir-outro torna-se ainda mais complexa (e evidente) quando, para além da caça ou dos diálogos cerimoniais, investigamos relações entre som e escuta no processo de iniciação xamânica yanomami, no qual tornar-se outro, inclusive através do "desmembramento e a recomposição do corpo do iniciando pelos *xapiri*" (Kopenawa e Albert, 2015, p.619) é essencial ao sucesso da iniciação. Se para Deleuze e Guattari devir não é imitar, talvez para os povos ameríndios a imitação seja um devir. Ou, como afirmou o músico e naturalista Bernie Krause, "imitar é honrar" (2013, p.203). Passemos assim, ao próximo tópico, que investiga agenciamentos entre som e escuta na narrativa de Davi Kopenawa sobre sua própria iniciação, com base no capítulo 5 do livro *A queda do céu.*

1.4 Fazer morrer os olhos

A iniciação xamânica não acontece num passe de mágica e o simples fato de inalar *yãkoana*, por mais poderosa que seja essa substância, não garante que o iniciando ganhe a afeição dos *xapiri pë*. Pelo contrário, trata-se de um longo processo de ensino-aprendizagem que requer intensa dedicação, atenção e escuta por parte do aprendiz que, muitas das vezes acaba abandonando a iniciação no meio do caminho. Antes de poder enxergar os *xapiri* e fazê-los dançar, é necessário que o iniciando comece a escutar seus cantos, ainda difusos e distantes, para então poder repeti-los, timidamente em um primeiro momento e depois com mais convicção, demonstrando aos *xapiri* que está prestando atenção, que gosta de ouvi-los e é merecedor de sua companhia. Assim como a audição é formada em nós antes da visão, *in utero*, podemos dizer que os xamãs yanomami nascem pelos ouvidos, aprendendo a escutar antes de ver. Kopenawa conta que,

> agachado ao meu lado, o pai de minha esposa começou a me ensinar a ouvir os cantos dos espíritos. Dizia: "Se você quer mesmo tornar-se xamã, deve responder à voz deles imitando seus cantos e falando com eles. É claro que no começo você não vai conseguir. Mas, aos poucos, eles vão lhe revelar suas palavras. Sua boca não deve ter medo! Mesmo que você ainda não cante bem, eles ficarão satisfeitos só por você responder. Pensarão: 'Muito bem! Ele nos quer mesmo!'. Caso contrário, se você não fizer nenhum esforço e não se comportar como eles esperam, vão maltratá-lo. Se você magoar os espíritos, eles vão matá-lo e fugirão para bem longe!". Tendo escutado essas palavras, um tanto aflito, me esforcei para ouvir a voz dos xapiri e tentar responder-lhes direito!
>
> Quando se começa a beber *yãkoana*, não se percebe nada do canto dos espíritos. É preciso que eles antes tirem de nossas orelhas tudo o que as entope e nos impede de ouvi-los. Em seguida, eles começam a se manifestar enquanto dormimos, dando a escutar, aos poucos, sua cantoria. Bem no começo, eu não sabia nada dos xapiri. Apesar de ficar tomando *yãkoana* o tempo todo, não os via e ainda nem sequer ouvia suas vozes! Isso me atormentava, e eu dizia a mim mesmo: "O que está acontecendo comigo? Morro e ajo como um fantasma, mas não adianta! Inspiro pena rolando na poeira, tudo isso por nada! O que fazer? Se eu não vir os xapiri, será que devo fingir?". Mas eu não queria mentir! Todos os resíduos de comida tinham desaparecido de minhas entranhas e eu estava muito fraco mesmo. Minha própria carne tinha virado carne de fantasma. Assim, antes de ser capaz de ver os espíritos, comecei me esforçando muito para ouvir suas palavras. Como me havia recomendado meu sogro, fui tentando, aos poucos, imitar seus cantos.
>
> Foi ele que começou a ensiná-los a mim. Apresentou-me aos xapiri, como sempre fizeram nossos ancestrais com seus filhos e genros. Então, de tanto prestar atenção, comecei a poder ouvir as palavras dos espíritos. Eles trocaram minha língua e minha garganta pelas deles. E assim, aos poucos, seus cantos foram se revelando a mim e se tornando claros. Comecei a cantar como eles. Mas foi tudo muito devagar. Não se pode ser impaciente nesse caso. Deve-se tentar pouco a pouco imitar a última parte das palavras do canto dos espíritos. É assim que se consegue

> começar a escutá-los de verdade, e foi o que eu fiz. E finalmente eles livraram minhas orelhas de tudo o que as entupia.
>
> Meu ouvido explodiu com um ruído surdo. Depois comecei, ainda sem ver nada, a perceber uma melodia bem fraca. Algo como o zumbido de um enxame de pernilongos. Era o sibilo das flautas de bambu *purunama usi* que os espíritos sopram enquanto dançam. Seu som agudo vinha de muito longe e ia se aproximando devagar. De repente, espalhou-se um outro som, dessa vez grave, como um vento rodopiando por toda a extensão da floresta. Foi então que comecei a distinguir ao longe, vindos dos confins do céu, os gritos e cantos dos xapiri que se aproximavam de mim. Apesar da distância, suas vozes iam ficando cada vez mais precisas. As pessoas comuns não podiam ouvi-las, mas para quem tinha se tornado fantasma eram perfeitamente claras.
>
> No momento em que, finalmente, os xapiri revelam suas vozes, o medo desaparece e, mesmo largado na poeira, sente-se uma intensa alegria! Aí é preciso se esforçar para responder, para que fiquem felizes de nos escutar e nos incentivem com seus clamores. Foi assim que, apesar de todo o medo, comecei a cantar. Ainda só percebia sonoridades muito fracas. Apesar disso, decidi responder à voz dos xapiri, ecoando-a. Então comecei a ouvir de volta suas exclamações de alegria: "*Awei*! Dessa vez ele está respondendo como se deve!". Suas vozes me pareciam muito nítidas. Satisfeito, me apliquei a imitá-los, repetidas vezes, sem descanso. Diante de meus esforços, eles vieram me ajudar. Disseram a si mesmos: "Ele não deve estar nos ouvindo bem. Recomecemos! Como fazer para que nossas palavras sejam audíveis para ele?". Então retomavam seus cantos, subindo o tom de suas vozes mais e mais. Foi assim que, por fim, consegui ouvi-los de verdade e cantar como eles. Quando o iniciando se aplica a responder aos xapiri, as imagens do sabiá yõrixiama e da árvore de cantos *reã hi* descem rapidamente a ele. Essas imagens nos emprestam suas gargantas e reforçam nossa língua. Desse modo, as palavras do canto dos espíritos aumentam depressa em nós, como num gravador. Bebemos *yãkoana* com os olhos cravados em sua dança de apresentação e perdemos todo o receio de cantar diante das pessoas de nossa casa. Foi isso mesmo o que aconteceu comigo! (Kopenawa e Albert, 2023, p.147-149)

Aqui podemos perceber que a repetição ou imitação dos cantos dos *xapiri* pelo iniciando funciona como um incentivo para que eles cantem ainda mais intensamente, amplificando o coro de pergunta e resposta, como nos diálogos *yãimmu.* A imitação não é apenas uma maneira de copiar, mas uma operação para acessar o campo sonoro dos *xapiri* e iniciar um diálogo. Quanto mais o aprendiz repete, mais os *xapiri* cantam e se aproximam, e mais palavras o iniciando aprende e repete, e mais os *xapiri* cantam… Trata-se de um movimento musical em espiral, um eterno aprender-ensinar-aprender sonoro em contínua expansão — os xamãs nunca deixam de aprender novas canções e conhecer novos *xapiri*, que são infinitos, mesmo depois de finalizado o processo de iniciação. A repetição/imitação é, portanto, uma ferramenta para atingir a diferença e expandir o conhecimento. Ajuda a tornar-se outro. Se, por um lado, o iniciando deve estar com a escuta atenta às vozes dos espíritos, por outro, deve reinar um silêncio profundo ao redor de seu corpo enquanto este permanece deitado no chão, sob efeito da *yãkoana*: "não se pode fazer barulho ao andar, nem

deixar cair um fardo de lenha perto de alguém que está tomando *yãkoana* pela primeira vez! Os *xapiri* podem fugir no mesmo instante" (ibidem, p.137). Ou seja, é necessário que se erga uma barreira de silêncio dos sons cotidianos ao redor do iniciando, talvez para que ele possa escutar mais longe e acessar a paisagem sonora dos *xapiri*. Kopenawa continua o instigante relato,

> Depois de tanto tempo, eu metia medo de tão magro. Tinha o rosto coberto de muco e de pó de *yãkoana*. Estava morto sob o seu poder e meus olhos eram os de um fantasma. Os espíritos tinham limpado todo o interior de meu corpo. Vários dias haviam passado antes de eu, por fim, começar a vê-los dançar. Eu mesmo tinha me tornado um deles. As vozes e danças dos espíritos haviam se tornado as minhas. Agora eles estavam satisfeitos de verdade. Assim é. Os xapiri ficam felizes quando lhes respondemos fazendo vibrar a língua: "Arererererere!". Assim que nos escutam imitando seus cantos, gritam de satisfação e afluem de todos os lados com clamores de júbilo, como convidados a uma festa reahu: "Aë! Aë! Aë!". Caso contrário, se a resposta de nossos cantos tem pouca energia, eles se irritam logo por não serem desejados. Então começam a nos insultar: "*Hou*! Sua voz é feia e tremida! Você está muito sujo! Fede a pênis e é um covarde! Se tem medo de nós, não nos chame!". Ficam furiosos se o iniciando fica só se contorcendo na poeira e proferindo palavras de fantasma, sem responder como esperam. Dizem a si mesmos: "*Hou*! E contudo, nosso canto é claro! Esse fantasma é mesmo surdo! Não nos vê? Será que está dormindo? Não nos quer? Insiste em nos fazer vir de longe para dançar para ele e, agora, fica mudo!".
>
> Se não bebermos *yãkoana* com aplicação e não cantarmos para eles, os xapiri se recusam a vir se instalar junto de nós. Nunca chegam perto das pessoas comuns, que se contentam em viver deitadas em suas redes. Consideram- -nas sujas e acham que são incapazes de ouvir suas vozes. Se um iniciando chamar os espíritos à toa, dirão que tem gosto amargo, e irão zombar de sua voz de fantasma. Será chamado de preguiçoso e censurado por não fazê-los dançar. Exasperados, eles acabarão por cuspir nele e cobri-lo de cinzas, antes de fugirem para longe. Quando isso acontece com um jovem aprendiz xamã, ele começa a definhar. Fica magro e feio logo em seguida. Em vez de virar espírito, corre o risco de morrer. (idem, p.149-150)

Percebemos, então, que se a repetição bem executada pode incentivar os *xapiri*, levando-os a cantar mais intensamente e se aproximarem do iniciando, uma repetição fraca e sem vontade faz com que eles se revoltem e vão embora, talvez para sempre. Assim, temos que o processo de ensino-aprendizagem xamânico é tudo menos passivo: é necessário que o aprendiz escute, preste atenção, mas também que haja, repita, crie, chame. E todo esse processo ocorre por meio de som e escuta; catalisado pelo efeito da *yãkoana* e orientado pelo xamã que o inicia, o aprendiz deve ser capaz de escutar outros mundos, acessar a sonosfera dos espíritos e chamá-los para perto, cantando. Somente depois desse contato sonoro os *xapiri* dão a ver suas imagens, como relata Kopenawa,

> Meus olhos eram os de um fantasma e eu já não via nada à minha volta. Minha visão e meu pensamento estavam concentrados nos xapiri. E assim, com o passar do tempo, eles acabaram se manifestando. Finalmente pude vê-los vindo em minha

> direção das alturas do céu, numa imensa luminosidade pulsante. Desciam muito devagar e se juntavam, mais e mais numerosos, numa chuva ofuscante de penugem branca. A vibração poderosa de seus cantos ia se aproximando aos poucos: "Arererererere!". Puseram-se a turbilhonar ali mesmo nos ares, como uma multidão de colibris. Fui aos poucos conseguindo distinguir seus ornamentos resplandecentes: braçadeiras de crista de mutum e peitos de jacamim, faixas de rabo de macaco cuxiú-negro e cabelos recobertos de penugem de gavião e de urubu-rei. Seus dentes imaculados cintilavam e sua pele brilhava de desenhos de urucum vermelho e preto. Giravam em redor de mim, dançando e lançando gritos exaltados. A partir desse instante, meu sono fugiu. Eu estava deitado na praça central de nossa casa e a floresta à minha volta havia desaparecido. Só fazia contemplar a dança dos xapiri. (idem, p.150)

Durante o processo de iniciação ocorre também o desmembramento do corpo do iniciando, cuja imagem os *xapiri* levam para longe, destrincham e reconfiguram. Nas palavras do próprio Kopenawa,

> aos espíritos não basta dançar para nós. Ao chegarem, nos machucam e recortam nosso corpo. Cortam-nos o tronco, as pernas e o pescoço. Cortam também nossa língua, jogando-a longe, pois só emite palavras de fantasma. Arrancam nossos dentes, que consideram sujos e cariados. Jogam fora nossas entranhas cheias de resíduos de carne de caça que os enojam. Então, substituem tudo isso pela imagem de suas próprias línguas, dentes e vísceras. É desse modo que nos põem à prova.
>
> (...)
>
> Depois de me cortarem, os xapiri fugiram depressa com as partes de meu corpo que tinham acabado de trinchar, para longe da nossa floresta, muito além da terra dos brancos. Eu tinha perdido a consciência e foi minha imagem que eles desmembraram, enquanto minha pele permanecia no chão. Voaram para um lado com meu torso e para o outro com meu ventre e minhas pernas. Carregaram minha cabeça numa direção, e minha língua em outra. Foram as imagens dos sabiás yõrixiama, dos japins *ayokora* e dos pássaros *sitipari si*, todos donos dos cantos, que arrancaram minha língua. Pegaram-na para refazê-la, para torná-la bela e capaz de proferir palavras sábias. Lavaram-na, lixaram-na e alisaram-na, para poder impregná-la com suas melodias. Os espíritos das cigarras a cobriram com penugem branca e desenhos de urucum. Os espíritos do zangão *remoremo moxi* a lamberam para livrá-la aos poucos de suas palavras de fantasma. Por fim, os espíritos sabiá e japim puseram nela as de seus magníficos cantos. Deram-lhe a vibração de seu chamado: "Arerererere!". Tornaram-na outra, luminosa e brilhante como se emitisse raios. Foi assim que os xapiri prepararam minha língua. Fizeram dela uma língua leve e afinada. Tornaram- -na flexível e ágil. Transformaram-na numa língua de árvore de cantos, uma verdadeira língua de espírito. Foi então que eu pude enfim imitar suas vozes e responder a suas palavras com cantos direitos e claros.
>
> Mais tarde, os xapiri vieram juntar novamente os pedaços de meu corpo que haviam desmembrado. Porém recolocaram meu torso e a minha cabeça na parte de baixo de meu corpo e, ao inverso, minha barriga e minhas pernas na parte de cima. É verdade! Reconstruíram-me às avessas, colocando meu posterior onde era meu rosto e minha boca onde era meu ânus! Depois, na junção das duas partes de meu corpo recolado, puseram um largo cinturão de penas multicoloridas de pássaros *hëima si* e *wisawisama si*. Também trocaram minhas entranhas por vísceras de espíritos, menores e de um branco deslumbrante, enroladas com delicadeza e

> cobertas de penugem luminosa. Depois substituíram minha língua pela que tinham consertado, e fixaram em minha boca dentes tão belos quanto os deles, coloridos como a plumagem dos pássaros *sei si*. Também trocaram minha garganta por um tubo, que chamamos *purunaki*, para eu poder aprender a cantar seus cantos e a falar com clareza. Esse tubo é a laringe dos espíritos. É dele que vem o sopro de suas vozes. É uma porta pela qual nossas palavras podem sair belas e direitas.
>
> Tudo aconteceu exatamente como eu contei até agora. Eu tinha acabado de tomar yãkoana com um grande xamã, meu sogro, pela primeira vez. Os espíritos tinham me posto à prova antes mesmo de eu conhecê-los de verdade. Porém, apesar dos ferimentos dolorosos que me haviam infligido, eu continuava vivo. Meu sangue não tinha escoado e eu nem conseguia ver as feridas que tinham me obrigado a suportar! Então, assim que eles recompuseram as partes de meu corpo, meu pensamento começou a desabrochar de novo. Senti-me acordar, imerso no perfume forte da tinta de urucum com que me tinham pintado e na fragrância de suas plantas mágicas *yaro xi* e *aroari*. A tropa dos xapiri recém-chegados permanecia junto a mim, todos imóveis, no brilho de seus adornos magníficos. Tinham concluído sua dança de apresentação. Agora estavam ansiosos para construir uma casa nova na qual pudessem se instalar! (ibidem, p.154-155)

Nesse desmembramento do corpo ocorrem diversas trocas de componentes do aparelho fonador (língua, garganta), além de braços, pernas, cabeça etc. Para que o futuro xamã possa proferir palavras sábias e saber cantar o canto dos *xapiri*, é necessário trocar a boca pelo ânus, inverter o pensamento, desentupir os ouvidos, limpar as entranhas… Essa cirurgia, que não ocorre no corpo físico do iniciando, mas em sua imagem (*utupë)*, é realizada principalmente pelos espíritos de aves canoras, como o sabiá-da-mata e o japiim, e também pelas cigarras (seres pequenos cujo coro agiganta-se na floresta) e, finalmente, para livrar a língua do aprendiz da fala de fantasma, ela é lavada por abelhas *remoremo moxi* (cujos zumbidos incompreensíveis foram associados à fala dos brancos durante os primeiros contatos). A cirurgia consiste numa espécie de preparo dos órgãos para que estes adquiram poderes extra humanos a partir da interação com os espíritos ancestrais de diversos animais, que impregnam esses órgãos com suas habilidades específicas ou os lavam das impurezas humanas. Os espíritos concedem aos órgãos suas qualidades (a beleza do canto dos pássaros, a garganta de tubo *purunaki*…) e os purificam de algumas características humanas (língua de fantasma, impureza das vísceras etc.). Trata-se de uma operação metafísica trans-espécie ocorrida fora do corpo, na qual o indivíduo tem seus órgãos reconfigurados a partir de múltiplas interações com representantes das mais variadas espécies não humanas da floresta. Além de operada por agentes multiespécie, a cirurgia é também multisituada: "voaram para um lado com meu torso e para o outro com meu ventre e minhas pernas. Carregaram minha cabeça numa direção, e minha língua em outra" (idem). Agora o corpo sem órgãos[28] do xamã

[28] Sobre o corpo sem órgãos ou CsO, ver Deleuze e Guattari em Mil Platôs, Vol.3, páginas 9 a 29.

passa a estar atravessado e imbuído das multidões moleculares da terra floresta. Após a reestruturação corpórea, os sentidos vão aportando novamente, um a um, a audição, a visão, o olfato, o pensamento: "assim que eles recompuseram as partes de meu corpo, meu pensamento começou a desabrochar de novo senti-me acordar, imerso no perfume forte da tinta de urucum com que tinham me pintado…" (idem).



fig.6 - Kopenawa em transe xamânico na sequência final do filme *A queda do céu.*

O belíssimo e igualmente assustador relato de Kopenawa sobre seu processo de iniciação foi fundamental para que eu pudesse conceber, em parceria com Eryk e Gabriela, a sonoridade da sequência do filme em que Kopenawa entra em transe, após inalar *yãkoana*, e sai em caminhada pela mata. O relato do xamã, fértil de sonoridades, evoca o canto dos pássaros e das cigarras, o vento nas folhas, a revoada dos colibris, zumbido de abelhas, entre muitos outros sons, cuja presença se faz audível ao longo da sequência do documentário, em combinação com cantos xamânicos distantes, diluídos nos ambientes da mata, além de vocalizações gravadas em estúdio pelo próprio Davi Kopenawa, e das quais voltaremos a falar mais adiante, no capítulo 3. Mais do que um relato que enumera ou lista sons, as palavras de Kopenawa nos mostram como as vibrações sonoras da floresta podem operar verdadeiras metamorfoses ou mutações em nível molecular, explodir os ouvidos, afinar a língua, lixar a fala de fantasma, tornar outro… Fica evidente que um aprendiz de xamã deve aprender a escutar as vozes da floresta que passam despercebidas à maioria das pessoas, e

isso me levou, enquanto um artista sonoro, a buscar vibrações dentro das vibrações, ondas dentro das ondas, vozes dentro das vozes, eventos sonoros microscópicos que pulsavam ao longo das gravações de áudio trazidas por Marcos Lopes — "entre os sons existem muitos outros sons, como quando olhamos incessantemente para um inseto a ponto de ele tornar-se tão grande que podemos ver seu coração bater" (Ferraz, 2010, p.71).

Para realizar o desenho de som de *A queda do céu* utilizei também ferramentas digitais de manipulação sonora e síntese granular para extrair sonoridades a partir de micro-fragmentos de gravações de coro de insetos, como grilos e cigarras, tornando audíveis intensidades e frequências que antes encontravam-se fora do espectro percebido por nossos ouvidos. Tornar audíveis forças não-sonoras (Deleuze e Guattari, 1995), encontrar um ouvido impossível ao invés de um ouvido absoluto (Deleuze, 2003), um ouvido carregado por aves, usurpado por cigarras, refeito pelos ventos… Aprender com o xamã, que escuta a música dos *xapiri* no silêncio da floresta. A partir da ideia de tornar-se outro, evocada frequentemente por Kopenawa, busquei também escutar sendo outro, a partir de uma perspectiva não humana, implantando microfones em superfícies variadas, como no interior de pedras, troncos de árvores, placas de metal, colmeias de abelha etc. A contracolonização da minha própria escuta passa também por uma antropodescentralização das maneiras de ouvir — escutar como uma pedra, uma folha, um grão de poeira, uma vespa, e assim quem sabe acessar um ínfimo da ilimitada multidão mais que humana que habita *uruhi a*, a terra floresta. Essas técnicas e experimentações de criação sonora serão descritas mais detalhadamente no capítulo 3, mas por ora, devemos nos lembrar de que o som é "uma potência invisível que literalmente move o mundo material" (Truppin, 1992, p.247), exatamente como os *xapiri pë* o são. Assim, temos que som e *xapiri*, ambos invisíveis aos olhos das pessoas comuns[29], porém capazes de afetar as mais diversas vidas e superfícies, caminham lado a lado.

1.5 Som, sonho, escola

Para que serve, afinal, um xamã? Podemos pensar, a partir de Viveiros de Castro, que xamãs são diplomatas e o xamanismo

> pode ser definido como a capacidade manifestada por certos humanos de cruzar as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades não-humanas. Sendo capazes de ver os não-humanos como estes se vêem (como humanos), os xamãs ocupam o papel de interlocutores ativos no diálogo cósmico. Eles são como diplomatas que tomam a seu cargo as relações interespécies, operando em uma arena cosmopolítica onde se defrontam as diferentes categorias socionaturais. (2013, p.468)

[29] Pessoas comuns é como os yanomami se referem aos não-xamãs da comunidade.

No artigo *A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos* (2006), o autor afirma que

> o "xamã" humano, assim, não é um tipo sacerdotal – uma espécie ou função –, mas alguém mais semelhante ao filósofo socrático – uma capacidade ou funcionamento. Pois se, como sustentava Sócrates, todo indivíduo capaz de raciocinar é filósofo, amigo potencial do conceito, então todo indivíduo capaz de sonhar é xamã, "amigo da imagem". (p.322)

Como interlocutores no diálogo cósmico ou guerrilheiros cosmopolíticos (Albert, 2023) que são, os xamãs desempenham diversas funções na comunidade, dentre elas podemos destacar a cura de doenças, o ensinamento das palavras e canções dos *xapiri* aos homens comuns e a manutenção ecológica da terra-floresta — são os xamãs que seguram o céu para que ele não caia novamente sobre nossas cabeças. Diplomatas, médicos, educadores, músicos, ambientalistas… A tão sonhada transdisciplinaridade, amplamente debatida e raras vezes colocada em prática nas universidades mundo afora, parece funcionar perfeitamente ali. Mas esse conhecimento não é dado de antemão, precisando ser continuamente laborado e se,

> as crianças dos brancos têm de aprender a desenhar suas palavras torcendo os dedos desajeitados por muito tempo e com os olhos sempre cravados em peles de imagens, entre nós, os rapazes que querem conhecer os *xapiri* têm de vencer o medo e deixar que os mais velhos soprem o pó de *yãkoana* em suas narinas. É doloroso, e também demora muito. Depois eles têm de continuar trabalhando por conta própria, esforçando-se para ligar seus pensamentos um ao outro, o mais longe que puderem. (Kopenawa e Albert, 2015, p.376)

A partir dessa passagem podemos perceber que, antes de tudo, não é a *yãkoana* que dá o conhecimento, como uma dádiva, mas o esforço do xamã em aprender, conectar o pensamento e deixar crescer em si as palavras dos *xapiri*. Em segundo lugar, é nos sonhos que se aprende, pois os sonhos, sejam eles induzidos pela *yãkoana* durante o dia[30], ou navegados à noite durante o sono, são o local de aprendizado por excelência, a escola yanomami. "O dia dos espíritos é nossa noite, é por isso que eles se apossam de nós durante o sono, sem sabermos. É esse, como eu disse, nosso modo de estudar" (Kopenawa e Albert, 2015, p.462). Kopenawa alerta que se

> escutarem com atenção, talvez os brancos parem de achar que somos estúpidos. Talvez compreendam que é seu próprio pensamento que é confuso e obscuro, pois na cidade ouvem apenas o ruído de seus aviões, carros, rádios, televisores e

[30] Deve-se notar que o transe xamânico e o sonho estão em relação de continuidade. A *yãkoana* só é consumida durante o dia, quando os xamãs, em vigília, entram em transe e suas imagens são levadas para "o tempo dos sonhos" (idem). Porém, esse trânsito é retomado durante o sono e enquanto dormem os xamãs continuam seu trabalho entre mundos. Assim, sonho e transe são, essencialmente, a mesma coisa.

> máquinas. Por isso suas ideias costumam ser obstruídas e enfumaçadas. Eles dormem sem sonhos, como machados largados no chão de uma casa. Enquanto isso, no silêncio da floresta, nós, xamãs, bebemos o pó das árvores *yãkoana hi*, que é o alimento dos *xapiri*. Estes então levam nossa imagem para o tempo do sonho. Por isso somos capazes de ouvir seus cantos e contemplar suas danças de apresentação enquanto dormimos. Essa é a nossa escola, onde aprendemos as coisas de verdade. (ibidem, p.76-77)

A pesquisadora e escritora Hanna Limulja nos conta que, segundo Kopenawa,

> os *napë pë* não sabem sonhar, ou melhor, sonham apenas consigo mesmos, o que, em última análise, são equivalentes no pensamento yanomami, pois o sonho que realmente importa é aquele motivado pelos outros - ou, como veremos, são os outros que motivam os sonhos yanomami. Quem sonha apenas consigo nunca sai de si; e, nesse caso, o mundo se torna pequeno demais. Por não sonharem longe, os *napë pë* ignoram os pensamentos de outros povos e lugares e, portanto, não concebem outra forma de pensar capaz de ir além daquela que experimentam.
>
> É por essa mesma razão que eles não conseguem ver a imagem das coisas e tampouco sonhar a floresta. Kopenawa deixa bastante claro em seus relatos que o sonho é por excelência a forma de aprender dos xamãs yanomami. É a sua escola. É a porta que os Yanomami abrem para a alteridade, o desconhecido, o distante. É através dessa abertura que eles conhecem o mundo ao redor, e dessa forma seu pensamento consegue se expandir. Enquanto os *napë pë* têm lápis e papel, os Yanomami têm seus sonhos, diz Kopenawa. (Limulja, 2022, p.51)

Fica evidente que os sonhos, sejam eles em vigília durante o transe ou à noite enquanto se dorme, são a instituição de ensino yanomami e, muito provavelmente ameríndia: "instituição que prepara as pessoas para se relacionarem com o cotidiano" (Krenak, 2020, p.20). E qual seria então o papel dos sons nessa instituição? Se a mesquinhez é o pior vício para a pessoa yanomami, com os sonhos não poderia ser diferente: aquilo que é visto/ouvido em transe/sonho deve ser partilhado com a comunidade, num sistema de ensino-aprendizagem fundamentado na oralidade, onde cantar e contar caminham lado a lado. Sonhos só se concretizam quando são verbalizados, cantados ou narrados em onomatopeias, ou seja, só cumprem sua função última ao se transformarem em som, pois é assim que se propagam. Apesar da palavra sonho ou onírico nos remeterem imediatamente ao universo das imagens, não podemos nos esquecer de que um xamã, antes de enxergar os *xapiri* e seus caminhos, deve aprender a escutar e repetir seus cantos: é através do som que se estabelece a primeira conexão entre o iniciando e os espíritos que dele se aproximam. Assim, é necessário não somente ver em sonho, mas também ouvir — ouver os sonhos; cosmovisão e cosmoescuta.

Limulja conta que, ao perguntar a uma de suas informantes, cuja filha pequena havia sido picada por uma cobra no mato, se a menina não havia sonhado com cobra na noite

anterior, recebeu a resposta de que a criança provavelmente deve ter sonhado com o animal peçonhento, mas por não saber contar o sonho a família não pôde tomar as precauções necessárias[31] para evitar que a premonição se concretizasse (Limulja, 2023). Assim, percebemos que os sonhos precisam ser partilhados, pois é na socialização que sua natureza profética ou pedagógica dos sonhos se completa. Portanto, não são somente os xamãs ou os *pata thë pë* (anciãos, sábios, autoridades) que partilham seus sonhos, e sim qualquer pessoa que tenha aprendido, visto ou ouvido algo importante durante o sono.

A partilha do conhecimento, ou seja, a educação, acaba sendo uma função exercida coletivamente, podendo ser assumida por diversos membros da comunidade em diferentes contextos e ocasiões. "Estudando sob a orientação de nossos xamãs mais velhos, não temos a menor necessidade de olhar para peles de papel" (Kopenawa e Albert, 2015, p.460). Além da partilha dos sonhos e dos diálogos cerimoniais *yãimuu* e *wayamuu*, existe um outro modo de fala que goza de um status diferenciado entre os yanomami, chamado *hereamuu.* O *hereamuu* é realizado cotidianamente, sempre à noite, por um ancião que se desloca pela praça central da aldeia enquanto compartilha em voz alta seus pensamentos e recomendações. Segundo Albert,

> a raiz desse verbo (-*here*) é também a dos termos que designam os pulmões e os movimentos da respiração. As arengas dos *pata thë pë* são movidas a fortes expirações e pontuadas por sílabas exclamativas (*-kë, -yë, -xë!*). Nelas "falam com sabedoria" (*mõyamu hwai*), organizando e comentando as atividades coletivas (econômicas, sociais, políticas e cerimoniais) do grupo ou transmitindo seu saber histórico e mitológico. (Kopenawa e Albert, 2015, p.664)

Assim, a própria raiz do verbo já remete a uma sonoridade, a um modo de utilizar a voz, o movimento da respiração e a força dos pulmões, associadas a uma fala afiada e certeira. Segundo Eryk e Gabriela, que presenciaram diversos *hereamuu* durante as gravações do filme, a vida na comunidade continua transcorrendo normalmente durante essas falas, e ninguém interrompe suas atividades para escutar os discursos dos *pata*. As pessoas continuam preparando suas fogueiras, refeições, conversando baixinho, mas isso não impede que prestem atenção em tudo o que está sendo dito na praça central. Outro aspecto importante da sonoridade do *hereamuu* é o movimento da fala, um som que caminha pelo espaço, ora mais distante, ora mais próximo, mas sempre amplificado pela acústica da maloca e pela

[31] Limulja descreve que, ao sonhar com cobra, por exemplo, a pessoa deve bater-se com as ramas de uma determinada árvore enquanto grita *sira, sira!* Termo que se refere ao azar na caça e, segundo a autora, funciona como uma evocação para que a cobra, que vê os humanos como presa, tenha azar na caça e erre seu alvo. Algo como "me erra!".

montanha *watoriki*, que abraça a aldeia como um cinturão de ecos. As sonoridades dos *hereamuu* presentes no filme *A queda do céu* foram objetos de muito trabalho e experimentação durante o processo da edição de som — como fazer com que o som se desloque pelo espaço da sala de cinema, imergindo o espectador na circularidade da maloca? Como diluir essas falas no espaço, enquanto os outros sons cotidianos continuam acontecendo, sem tirar o foco do que está sendo dito? Para os diretores do documentário era muito importante que o filme não assumisse um ponto de vista central e individual, isso é, que a câmera não fosse uma janela recortando o universo yanomami, mas que os múltiplos pontos de vista e escuta fossem capazes de se revezar na mise en scène, e que o espaço fora de campo ganhasse tanta importância quanto aquilo que está sendo enquadrado. Os desafios e resultados dessas construções sonoras serão abordados detalhadamente mais adiante, no capítulo 3.

Kopenawa diferencia a palavra pública dos *hereamuu*, *yãimuu* e *wayamuu*, pronunciadas durante à noite, com intenção e consciência, da fala dita durante o dia "apenas com a boca", *kahini*, mais associada ao discurso informal e aos boatos. Para ele,

> quando dizemos as coisas só com a boca, durante o dia, não nos entendemos de fato. Escutamos o som das palavras que nos são dirigidas, mas as esquecemos com facilidade. Durante a noite, ao contrário, as palavras ditas em *wayamuu* ou em *yãimuu* vão se acumulando e penetram no fundo de nosso pensamento. Revelam-se com toda a clareza e podem ser efetivamente ouvidas. (ibidem, p.378)



fig. 7 - Davi Kopenawa durante um *hereamuu* no filme *A queda do céu.*

Temos, então, que algumas palavras podem ser escutadas, isto é, captadas fisiologicamente pelo aparelho auditivo, sem que necessariamente sejam ouvidas, ou seja, sem que penetrem em nosso pensamento. Tais palavras são, assim, facilmente esquecidas, enquanto aquelas ditas durante à noite, em diálogos cerimoniais ou *hereamuu*, acabam ficando gravadas em quem as escuta. Esse prestar atenção aos sons não está necessariamente associado a um prestar atenção com os olhos, pois muitas vezes a fala de um *hereamuu* está distante, longe do alcance da vista, competindo com outros sons e afazeres, e mesmo assim penetra no pensamento de quem a escuta. Eryk e Gabriela me relataram que muitas vezes os yanomami dialogam entre si a uma enorme distância, cada interlocutor de um lado oposto da maloca, imersos em seus respectivos afazeres, sem nenhum contato visual um com o outro, e mesmo assim se entendiam perfeitamente. Essa observação é reveladora de uma escuta circular, espalhada tridimensionalmente pelo espaço, que opera independente da visão, e relaciona-se com o espaço liso da floresta. Onde não é possível enxergar longe, deve-se ouvir em profundidade e de maneira multidirecional, sendo necessário captar e decodificar as mais sutis vibrações, vindas de diferentes frequências, distâncias e espécies, e não se trata apenas de uma questão de sobrevivência, mas de pertencimento.

Escutar, ouvir, pensar, imitar e produzir sons que vibram entre mundos humanos e mais que humanos, colocando-os em ressonância e permitindo o trânsito de canções, pensamentos, premonições entre estratos interespecíficos. Falar com a boca, falar com os pulmões, escutar para fazer crescer o pensamento, escutar para caçar; aprender com os mais velhos, aprender com o coro dos sapos, cigarras e grilos; ouvir para além de si, falar com os espíritos e falar com os parentes, travar diálogos cósmicos e cotidianos. O ouvido, assim como o sonho, parece ser a abertura primordial por onde mundos exteriores, invisíveis a olho nu, penetram em nós, ganham acesso ao nosso pensamento e nos fazem saber mais. A fala, em contrapartida, é a forma de dizermos que estamos escutando, somos capazes de repetir, aprender-ensinar-aprender, que temos vontade de cantar, não somente com a boca mas com os pulmões e o coração. “O sonho é nossa escola” e o som talvez seja uma das mais potentes ferramentas de ensino-aprendizagem yanomami, os livros didáticos que, ao invés de peles de papel, compõem-se de peles vibracionais em contínua atualização. Se as palavras encontram-se congeladas nos livros, o meio sonoro é dinâmico, está em constante movimento e variação.

1.6 Pausa para o xixi

Como entreato ou pausa para o xixi, proponho a leitura e reflexão da seguinte passagem, em que Pierre Clastres conta como os Yanomami da Venezuela riram dele enquanto urinava: "paramos por um instante para nos aliviar. Os índios estão sempre interessados na nossa maneira de urinar. Eles se agacham: é uma grosseria deixar ouvir o ruído do jato no chão" (2004, p.54). A partir dessa anedota etnográfica podemos apreender algumas diferenças fundamentais entre som e imagem: o som é invasivo, a imagem não. Se os Yanomami da Venezuela não se incomodam em ver ou serem vistos urinando, mas acham grosseiro deixar ouvir o jato atingindo o chão, é porque o som, enquanto vibração, está muito mais próximo do tato e "ouvir é uma maneira de tocar à distância" (Schaffer, 1993, p.11), enquanto a imagem permanece sempre a uma certa distância do observador, nunca encosta nele ainda que esteja a poucos centímetros dos olhos. Nosso olhar se dirige às imagens, vai buscá-las em frontalidade, mas os sons nos atingem por todos os lados, invadem-nos pelos ouvidos e até através da pele, tocam-nos desde grandes distâncias. Em algum momento as sociedades ocidentais deram aos olhos e às imagens uma primazia e um poder desproporcional em detrimento dos demais sentidos, e com isso acabamos por nos esquecer o que pode um som.

xiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii

1.7 *Wãa* e *Utupë*: som e imagem

Se procurei até aqui recortar, ainda que brevemente, algumas relações entre som e escuta junto aos Yanomami, Awá-Guajá e Guayaki, não é por acreditar que o campo sonoro possui, entre esses povos, mais importância do que as imagens e visualidades desempenham em seus modos de vida. Se isolei, por fins didáticos, a audição dos demais sentidos, foi justamente para tentar demonstrar como ela só funciona em conexão com a multiplicidade de vidas humanas e não humanas, orgânicas e inorgânicas, agenciando forças sonoras e não audíveis presentes na floresta e nas comunidades pesquisadas, afinal, "não é possível isolar os sentidos para examiná-los um após outro senão através de uma operação de desmantelamento do sabor do mundo. Os sentidos estão sempre presentes em sua totalidade" (Le Breton, 2016, p.59). Não podemos nos esquecer de que essa pesquisa começou com o verbo *ouver*…

O que está em jogo não é uma competição entre os sentidos, mas a tentativa de entender a complexidade do pensamento yanomami diante do mundo sensível, o mundo que se apresenta aos sentidos, e de como esses sentidos, aparentemente compartimentados e especializados, atravessam-se e contaminam-se mutuamente na percepção e interpretação do cosmos. Assim, gostaria de compensar a omissão cometida até aqui com o conceito de *utupë,* palavra de extrema importância para a compreensão do pensamento yanomami e traduzida pelos etnólogos como imagem. Albert afirma que,

> os Yanomami qualificam todas as manifestações de nossa iconofilia (imagens em papel ou digitais, animadas ou não), representações plásticas diversas (desenhos, gravuras, pinturas, estátuas) e modelos reduzidos (brinquedos e miniaturas) pelo mesmo termo = *utupë a*. Foi essa tradução inicial, a deles, que motivou inversamente a nossa, a dos etnógrafos, a saber, a equação *utupë a* = "imagem". Na verdade, o termo yanomami remete primeiro ao reflexo de uma pessoa (na água ou, mais recentemente, num espelho), à sombra projetada ou até ao eco (*wãa utupë*, "imagem do som"). Também se refere, como vimos, ao "valor de espectro" dos seres do tempo das origens e à sua condição "humanimal" - condições cuja perda a mitologia descreve e o xamanismo permite restaurar e atualizar. Ela designa, por fim, a imagem-essência de qualquer ente e, no que diz respeito aos humanos, uma componente da pessoa: o "valor de imagem" (*pei a në utupë*), isto é, a imagem corporal miniatura interna em que reside a energia vital e cuja extração do corpo está na origem da doença, mas também das alterações do pensamento consciente, em especial o sonho e o transe xamânico. (Albert e Kopenawa, 2023, p.70)

Devemos nos atentar, antes de tudo, para a ideia de tradução inversa, ou seja, quando os Yanomami utilizam um termo de seu idioma para qualificar um aspecto de nossa cultura (a grosso modo, as imagens), permitindo assim que conheçamos melhor o escopo de suas palavras e, talvez, a limitação das nossas. As primeiras imagens ocidentais vistas pelos Yanomami talvez tenham sido os cromos de cenas bíblicas, trazidos como ferramenta evangelizadora pelos missionários norte-americanos da *New Tribes Mission,* no final da década de 1960, e que foram referidos como *utupë* (Kopenawa e Albert, 2015, p.648) pelos Yanomami. Para os Yanomami tudo o que existe possui também uma imagem-essência; nos sonhos ou no transe xamânico é nossa imagem que viaja, encontra e interage com imagens de outros seres; são também as imagens de outros seres que vêm nos buscar em sonho, pois, como afirma Limulja, no pensamento yanomami é o desejo dos outros, e não nosso próprio inconsciente, que produz nossos sonhos (Limulja, 2022). Mais do que representações em um suporte visual, "o conceito de imagem constitui o centro de gravidade da ontologia e da cosmologia dos Yanomami, as imagens xamânicas não são tradicionalmente entre eles objeto de nenhuma figuração estética num suporte material, seja ele qual for" (Albert e Kopenawa, 2023, p.68).

Acredito que quem melhor define a diferença entre o conceito yanomami de *utupë a* e nossa palavra imagem seja o próprio Kopenawa, quando afirma certeiramente que os artistas "sonham quase como nós, xamãs, mas seus sonhos são outros. Eles se tornam como que peles de imagens só para se olhar. Nós fazemos dançar as imagens dos ancestrais animais do primeiro tempo para cuidar dos nossos e proteger a floresta" (ibidem, p.78). Em poucas linhas Kopenawa evidencia a limitação do conceito de imagem[32] enquanto algo feito "só para se olhar", ao mesmo tempo em que afirma o caráter multisensorial e sinestésico do conceito de *utupë a*, imagens cuja finalidade não é a contemplação, imagens que os xamãs devem fazer dançar, imagens som, corpo e movimento. Imagens com poder de cura para "cuidar dos nossos e proteger a floresta". Mas também imagens capazes de matar o inimigo, fazer adoecer os parentes e deixar os sadios subitamente em estado de fantasma. Segundo Albert, o conceito yanomami de *utupë a* não poderia ser

> reduzido à noção de "imagem" como representação figurada de uma realidade preexistente sobre um substrato qualquer (*simulacrum*). Mas também não pode ser limitado ao registro de nossas "imagens mentais", imagens miragens que igualmente remetem à representação analógica embora, desta vez, interior (*phantasma)*. De fato, as imagens, *utupa pë* (plural), dos seres primordiais descritas pelos xamãs com luxo de detalhes estéticos o são primeiro à guisa de percepções diretas de uma realidade exterior considerada absolutamente tangível (o "ver" é, aqui, autenticamente um "conhecer"). Por outro lado, elas se fazem ver e ouvir por meio das coreografias e dos cantos associados a cada um dos seres-imagens primordiais que os xamãs convocam alternadamente durante suas sessões, individuais ou coletivas (curas, intervenções cosmológicas, climáticas e ecológicas diversas). (ibidem, p. 71)

Há uma ligação profunda entre imagem e corpo: *utupë* é também um componente do corpo, não apenas da pessoa yanomami[33], mas de tudo o que existe. Os corpos dos xamãs afetam e são afetados pelas imagens dos seres primordiais, funcionando como transdutores, "atravessados, na qualidade de suportes vivos, pela linha de fuga dos seres-imagens que voltaram do tempo das origens" (idem). Albert reforça ainda, que

---

[32] A noção de imagem como algo puramente visível é relativamente recente. A complexa etimologia do termo revela uma complexa trama que aponta para uma conexão com imitar/copiar (imitari/imago[aim]). Bergson aponta que imagem é existência - mais que a representação e menos que a coisa, mas existência e interação. Aristoteles considera imagem ou phantasma como um resíduo de qualquer percepção sensorial memorizadas ou geradas pela imaginação/phantasia.

[33] A pessoa yanomami é composta pela *pei siki* (corpo ou pele), e *pei uuxi*, ou corpo imaterial. *Pei uuxi,* que "corresponde a uma interioridade metafísica" (Limulja, 2022, p.61) está subdividida em quatro componentes: *pei utüpe*, "espécie de imagem vital, que se desprende e pode viajar por lugares (...) distantes e desconhecidos" (ibidem, p.60), *pei pihi*, que pode ser definida como "a expressão do rosto tal como é expressa pelo olhar" (Albert, apud. Limulja, 2022, p.61), e metaforicamente "corresponde ao pensamento consciente subjetivo e ao princípio das emoções (Limulha, 2022, p.61); *pei a në porepë*, que seria uma "forma espectral contida pelo corpo de todos os seres vivos e que é liberada no momento da morte" (idem) e corresponderia à "origem de todas as manifestações do pensamento ou do comportamento não consciente" (idem) e também ao sopro vital, *wishia,* de cada ser; finalmente, *rixi*, o duplo animal, espécie de alter ego animal da pessoa yanomami, que nasce e morre no mesmo dia que ela.

> não se trata, no xamanismo yanomami, de "encenar" esses seres-imagens primordiais, mas de fazê-los advir ao mundo visível, de tornar sua presença manifesta através da "tomada de corpo" instaurada pelo transe xamânico. Esse "tornar-se imagem" dos xamãs não é, pois, uma questão de mímesis ou representação, e sim, ao contrário, uma questão de transdução e de "presentificação", de presença e de advento do invisível em "corpos-imagens". (idem)

Imagens não-icônicas que agem no corpo, dançam e fazem dançar, curam e matam, "acontecimentos simultaneamente visuais e ontológicos, corporais e cosmológicos" (idem), cuja tradução inversa revela não somente a riqueza do pensamento yanomami, mas a limitação da "nossa concepção de imagem, a um só tempo sustentada pela oposição platônica entre *eidos* (forma verdadeira) e *eikôn/eidôlon* (reprodução, falso semblante) e indissociável dos suportes pelos quais é proposta aos olhares" (idem). Assim, o desafio que surge ao pensar um filme e seu som, não apenas sobre o povo yanomami, mas com o povo yanomami, passa pela reformulação de nosso próprio conceito de imagem e nos leva a buscar, com os elementos próprios da linguagem audiovisual, as possibilidades de construções de imagens-sons, imagens-corpos, imagens-acontecimentos que, mais do que se oferecerem a este ou aquele sentido separadamente (visão ou escuta), façam vibrar a pele toda dos espectadores, levando-os a estados sinestésicos mais próximos do transe xamânico do que da representação narrativa de um povo.

Perceber que o pensamento yanomami permite que as imagens ocupem um lugar de imensa importância cultural e cosmológica sem resvalar no ocularcentrismo, ao mesmo tempo em que sons e escuta são "o alfa e o ômega de qualquer iniciação xamânica yanomami" (Albert, 2018, p.9), ferramentas de caça e ferramentas de fazer mundo em assembléias (Tsing, 2018) com outros entes, promoveu uma guinada sem volta em minha pesquisa e realização audiovisual.

***

1.8 Tapete vermelho-sangue

Longe de ter traçado até aqui um panorama da cosmoescuta ameríndia, prefiro encerrar esse capítulo com uma pergunta, um tanto spinoziana, ao invés de qualquer conclusão: o que pode um som?

Os exemplos trazidos até aqui, mais do que revelar como escutam os Yanomami, os Awá-Guajá ou os Guayaki, mostram o quanto nossa própria escuta e imaginário ainda são limitados, unilaterais e, muito possivelmente, entupidos. Mesmo aqueles que entre nós se consideram "especialistas" em som ou em imagens, muitas vezes, até sem perceber, reproduzem formas colonizadoras de ver e escutar, que acabam isolando os sons e as imagens da multiplicidade sensorial que os compõem, como um nariz que "experimenta um cheiro sem rastrear as associações que foram sua pungência" (Tsing, 2019, p.172). É comum que "pessoas do som", ao trabalhar uma voz, por exemplo, acabem priorizando a limpeza excessiva dos ruídos externos, beirando a assepsia, em busca de um primor técnico que nada mais é do que uma convenção estética, cujo uso indiscriminado pode, muitas vezes, remover o som da multiplicidade de conexões que ele naturalmente estabelece com mundos humanos e mais que humanos, audíveis e inaudíveis, ao nosso redor e para além de nós. A cosmoescuta dos povos da floresta, brevemente investigada neste capítulo, nos mostra que sequer sabemos o que pode um som, e a cegueira/surdez tecnicista tão disseminada no fazer audiovisual colonizado por padrões internacionais de qualidade — leia-se padrões de qualidade voltados ao lucro imediato ou engessados por uma lógica narrativa excessivamente cerebral — reduz drasticamente as possibilidades do idioma ou da linguagem audiovisual, que ainda tem muito a aprender ao deixar-se arrastar pelo pensamento, imagens e sons dos povos originários.

É importante lembrar que a escuta ou qualquer outra de nossas habilidades não deve ser encarada como fruto de uma humanidade universal ou uma simples ferramenta evolutiva para garantir a sobrevivência da espécie. Anna Tsing coloca muito bem que "a colonização e as habilidades de espécies se fizeram mutuamente. Habilidades de espécies se desenvolvem por meio de discursos de poder e diferença" (2019, p.167). A autora traz o exemplo do plantio de eucaliptos realizado pelos britânicos na África do Sul, como maneira de colonizar a paisagem olfativa da região, alegando que "o aroma do eucalipto compensaria os odores da vida nativa, que, imaginavam, carregavam doenças" (ibidem, p.166). O cheiro, nesse caso, escondido atrás de um discurso pseudo-científico ou biológico, é produzido por "narrativas de raça, classe e colonização" (idem). Assim como no cinema alguns cânones que se alegam ser puramente técnicos, como a limpeza dos ruídos de fundo ou das interferências de sons ambientes, por exemplo, não passam de construções e discursos de "poder e diferença" disfarçados de padrão universal de qualidade.

Se por um lado o cinema brasileiro dito comercial paga excessivo tributo aos padrões internacionais de qualidade, o cinema brasileiro dito de arte, encontra-se, muitas vezes, mais

comprometido com um imaginário de arte branca europeia do que com a cosmoescuta e cosmovisão ameríndias. Cinema comercial ou cinema de arte continuam falando a velha língua de fantasma de um idioma ora colonizado ora colonizador, comprometidos com um pacote civilizatório que não está nem um pouco preocupado se a última árvore tombar na remota amazônia, desde que os ingressos para a sala de cinema estejam esgotados e o tapete vermelho dos festivais, igualmente manchado de sangue, continue sendo pisoteado pelas celebridades, enquanto a terra é devorada e o céu desaba sobre nossas cabeças.

Capítulo 2
Manifesto som direto

Acho que, acima de tudo, os sons deste mundo são tão belos em si mesmos que, se aprendêssemos a ouvi-los adequadamente, o cinema não teria a menor necessidade de música.
Andrei Tarkovski

2.1 *Amoa hi ki*: das árvores com canto ao gravador

Terminamos o capítulo 1 abordando uma tradução inversa (*utupë a* = imagem) e começaremos este capítulo da mesma maneira. Quando os Yanomami tiveram o primeiro contato com as gaitas trazidas pelos brancos atribuíram a elas um termo já utilizado em seu idioma e mitologia: *amoa hi ki*, "árvores com canto". Posteriormente, o mesmo termo foi atribuído aos gravadores de som que etnógrafos e antropólogos utilizavam para registrar suas pesquisas. Mas, afinal, quem são as árvores com canto e qual sua relação com os gravadores de som? Kopenawa nos explica que,

> os cantos dos espíritos se sucedem um após o outro, sem trégua. Eles vão colhê-los nas árvores de cantos que chamamos *amoa hi*. (...). *Omama* plantou essas árvores de cantos nos confins da floresta, onde a terra termina, onde estão fincados os pés do céu sustentado pelos espíritos tatu-canastra e os espíritos jabuti. É a partir de lá que elas distribuem sem trégua suas melodias a todos os *xapiri* que correm até elas. São árvores muito grandes, cobertas de penugem brilhante de uma brancura ofuscante. Seus troncos são cobertos de lábios que se movem sem parar, uns em cima dos outros. Dessas bocas inumeráveis saem sem parar cantos belíssimos, tão numerosos quanto as estrelas no peito do céu. Mal um deles termina, outro continua. Assim, proliferam sem fim. Suas palavras não se repetem jamais. Por isso os *xapiri*, mesmo sendo tantos, podem obter delas todos os cantos que desejarem, sem nunca esgotá-los. Eles escutam essas árvores *amoa hi* com muita atenção. O som de suas palavras penetra neles e se fixa em seu pensamento. Capturam-nos como os gravadores dos brancos, nos quais *Omama* também colocou uma imagem de árvore de cantos. É assim que conseguem aprendê-los. Sem eles, não poderiam fazer sua dança de apresentação. (Kopenawa e Albert, 2015, p.114)

Um aspecto importante dessa passagem é o fato de que as árvores *amoa hi ki* são "cobertas de uma penugem branca ofuscante", ou, como definiu Albert em *A floresta poliglota*, "árvores vocalistas sob a forma de enormes troncos cobertos de bocas vibrantes e adornadas com plumas tão brancas que cegam" (2018, p.9). Para escutar e aprender os cantos das *amoa hi ki* é necessário, portanto, deixar-se cegar temporariamente pela brancura de sua plumagem, reduzindo a primazia da visão e abrindo espaço sensorial para a audição. Quanto menos se enxerga melhor se escuta. Não se trata, no entanto, de uma cegueira na escuridão, mas uma cegueira por excesso de luz, "tão brancas que cegam". Ao mesmo tempo em que anulam a visão pelo excesso de claridade, as árvores com canto estimulam em profusão a escuta com "lábios que se movem sem parar um em cima dos outros", cantos que se sobrepõem continuamente ao mesmo tempo em que "nunca se repetem" e são "tão numerosos quanto as estrelas no peito do céu". As *amoa hi ki* são, assim, máquinas ilimitadas de produção sonora e estimulação auditiva, seres polifônicos acessíveis aos *xapiri* e também

aos xamãs, que com ela aprendem os cantos que compartilham com a comunidade durante as festas e sessões xamânicas. Segundo Kopenawa,

> todos os cantos dos espíritos provêm dessas árvores muito antigas. Desde o primeiro tempo, é delas que obtêm suas palavras. Seus pais, os xamãs, não fazem senão imitá-los para permitir que sua beleza seja ouvida pela gente comum. Não se deve pensar que os xamãs cantam por conta própria, à toa. Eles reproduzem os cantos dos *xapiri*, que penetram um depois do outro em suas orelhas, como em microfones. Assim é. Mesmo os cantos *heri*, que se cantam quando há comida em abundância nas festas *reahu*, são imagens de melodias que vieram das árvores *amoa hi*. Os convidados que gostam deles os guardam então no peito para poderem cantá-los depois, quando derem festas em suas casas. É assim que esses cantos se espalham de casa em casa.

Da mesma maneira que a tradução inversa de *utupë* = imagem é reveladora não apenas da riqueza do termo no pensamento yanomami, mas de nossa própria limitação conceitual em relação ao que pode uma imagem, a associação das árvores com canto aos gravadores, microfones e outros aparelhos de som, nos mostra aquilo que já esquecemos há muito tempo: gravar e reproduzir um som não é apenas um feito técnico mas uma prática xamânica. O poeta e inventor francês Charles Cros (1842-1888), que concebeu o fonógrafo (primeiro aparelho de gravação e reprodução sonora, ancestral dos gravadores contemporâneos) em sincronicidade com o norte-americano Thomas Edison (1847-1931), no ano de 1877, teve seu invento ignorado e o manuscrito arquivado pela academia francesa de ciências. A primeira página desse manuscrito, que descrevia minuciosamente a concepção e construção do fonógrafo, trazia o seguinte trecho de um poema de sua autoria, intitulado *Inscrição*

> *Como os traços nos camafeus*
> *eu quis que as vozes amadas*
> *fossem um bem a se guardar para sempre,*
> *e pudessem repetir o sonho*
> *musical da hora tão breve;*
> *o tempo quer fugir, eu o submeto*
> (Trad. nossa)

Percebemos aí que a motivação de Cros para a construção de um aparelho de fonofixação e reprodução sonora era mais do que o lucro imediato ou o pioneirismo técnico, mas partia do desejo de guardar e repetir as vozes amadas e, em última instância, submeter o tempo que foge. Já seu concorrente norte-americano, Thomas Edison, que também escreveu

sobre a possibilidade de guardar as vozes dos que morrem, venceu pelo pragmatismo e patenteou a criação do fonógrafo, enquanto Cros morreu na completa pobreza (Kittler, 2012). Diferentemente do fonógrafo idealizado por Charles Cros e concretizado por Edison, as sonoridades produzidas pelas *amoa hi ki* e colhidas pelos *xapiri* vão muito além de "vozes das pessoas amadas" e da vontade individual do poeta de vencer a fugacidade do tempo, mesmo porque, para os Yanomami, os fluxos de tempo ancestral, mítico, contemporâneo e além-morte atravessam-se e coexistem mutuamente (Coccia, 2023). A polifonia das árvores de canto é multiespécie, acessando idiomas e existências mais que humanas (sabiás, japiins, sapos) e "há tantos tipos de árvores *amoa hi* quanto nossos modos de falar" (Kopenawa e Albert, 2015, p.115). Existem tais árvores, inclusive,

> nos confins das terras dos brancos, para além da foz dos rios. Sem elas, as melodias de seus músicos seriam fracas e feias. Os espíritos sabiá levam a eles folhas cheias de desenhos que caíram dessas árvores de canto. É isso que introduz belas palavras na memória de sua língua, como ocorre conosco. As máquinas dos brancos fazem delas peles de imagens que os seus cantores olham, sem saber que nisso imitam coisas vindas dos xapiri. Por isso os brancos escutam tanto rádios e gravadores! Mas nós, xamãs, não precisamos desses papéis de cantos. Preferimos guardar a voz dos espíritos no pensamento (idem).

Mesmo sem precisarem de gravadores ou partituras para guardar as canções dos *xapiri*, a generosidade dos Yanomami em nomear os gravadores de som de *amoa hi ki* nos dá, talvez, uma segunda chance para repensar a função cosmológica desses aparelhos mágicos e perceber que, ao gravar e reproduzir a voz de uma pessoa, de um pássaro ou do vento, estamos fazendo muito mais do que apertar um simples botão. Começa aqui o manifesto do som direto.

2.2 Som direto: quanto mais vivo melhor

A primeira etapa de meu trabalho como editor de som do longa-metragem *A queda do céu*, consistiu na escuta atenta e profunda do material bruto do som direto captado durante as gravações do documentário, realizadas em 2022 na aldeia de *Watoriki*. O técnico de som, pesquisador e professor da Universidade de São Paulo, João Baptista Godoy de Souza, define

o som direto como aquele som que é captado em simultaneidade com as imagens de uma obra audiovisual. De Souza ainda afirma que,

> a captação do som direto carrega o conflito original da vinculação com a captação simultânea da imagem. A dependência do som direto em relação à imagem condiciona os procedimentos de captação, os quais estão continuamente subordinados às necessidades da composição visual e do enquadramento da cena. A consequência direta desta relação é que inexiste autonomia para a captação do som durante a filmagem; o som direto não existe por si só. (2010, p.18)

Mas o que ocorre com o som direto e suas práticas quando um filme pretende subverter a primazia da visão e o ocularcentrismo? Qual o papel do som direto quando a linguagem audiovisual deixa-se arrastar, gaguejar e se transformar por um pensamento ameríndio cuja lógica é multi-sensorial, sinestésica e háptica? Logo nas primeiras reuniões Eryk e Gabriela me relataram que o filme não deveria ser uma janela para o mundo, pois eles queriam evitar a centralidade de um olhar que recorta e observa o mundo através de uma janela, mas, ao invés disso, imergir o espectador na tridimensionalidade da maloca e da floresta. Relataram-me a experiência de quando estavam em *Watoriki* e perceberam que os Yanomami conversavam baixinho e à distância, sem precisar olhar para seus interlocutores, falavam enquanto desenvolviam outras tarefas, numa dissociação completa entre ver e ouvir. Disseram-me que gostariam que o filme incorporasse esse hábito dos Yanomami e quebrasse a convenção de que o espectador sempre precisa escutar aquilo que a câmera está mostrando, e que o som deveria trabalhar intensamente o espaço extracampo e estabelecer relações de autonomia em relação à imagem — eles queriam um som que também pudesse existir por si só. Essa vontade não partia de uma necessidade artística de romper paradigmas preexistentes, mas de ser coerente com a própria lógica de escuta yanomami.

Faz parte do trabalho do som direto, além de captar os sons sincrônicos com a imagem, realizar gravações de sons ambientes, documentar a paisagem sonora do universo em que o filme se insere. As sonoridades das diferentes horas do dia, a acústica ou a assinatura sonora das diversas locações e, no caso dos Yanomami, os sons cotidianos, os trabalhos manuais, as palavras ditas ao longe durante a colheita da mandioca, os cantos, brincadeiras das crianças, rituais, as vozes da floresta, o som das sementes e o sopro da *yãkoana,* além de uma infinidade de acontecimentos sonoros imprevisíveis que se oferecem ao microfone e ao gravador, também chamado de *amoa hi.* O trabalho do som direto, principalmente em documentários (mas não só), deve aproximar-se de uma etnoaudiografia que, muito mais do que subordinar-se ao enquadramento da câmera, colhe matéria bruta prenhe de contextos e acontecimentos sócio-acústicos, entornos e vizinhanças audíveis da

imagem, trazendo diversidade sonora e multiplicando as possibilidades das relações audiovisuais — relações transformadoras entre imagens e sons no resultado final de um filme. Devemos nos lembrar de que, enquanto a imagem enquadra e delimita determinado assunto, o som expande, traz o fora de campo, trabalha o espaço tridimensional que a tela restringe, ao mesmo tempo em que traz peso, densidade, profundidade para as imagens. Os sons agem no extracampo mas também nos poros das imagens… "o som era mais revelador e tinha maior capacidade de evocar um lugar do que qualquer fotografia" (Krause, 2013, p.38)

Infelizmente, no modo de produção tradicional do audiovisual não há muito tempo nem espaço para tais captações de sons ambientes. Toda lógica do set de filmagem é estabelecida em torno da produtividade e do utilitarismo — filmar mais em menos tempo, gastando menos — e, via de regra, todas as funções criativas organizam-se em torno da imagem e do enquadramento. Assim, cabe ao som direto captar da melhor maneira possível as falas dos atores e nada mais, ficando a construção das demais camadas sonoras (ambientes, efeitos, passos, objetos etc.) para a etapa de pós-produção.

Com o modelo industrial ganha-se em produtividade, mas perde-se a riqueza e a identidade sonora de cada locação, a sonoridade dos objetos cênicos, o ruído do corpo dos atores, o emaranhado audível do aqui e agora de uma filmagem. É comum ainda que o som direto passe, durante a pós-produção, por um extensivo processo de limpeza dos ruídos de fundo indesejados, deixando os diálogos totalmente higienizados e isolados de qualquer contexto acústico, para que toda sonoridade da cena seja construída no processo de edição de som. Muitas vezes essa prática de limpeza do som direto é realmente necessária e abre espaço para construções sonoras criativas, no entanto, a necessidade e intensidade dessa limpeza deve ser avaliada caso a caso, segundo as intenções estéticas de cada obra, evitando assim que se suprimam manifestações sonoras singulares que poderiam contribuir com a narrativa audiovisual ao invés de serem simplesmente consideradas "sujeira". O medo do som sujo e o tributo excessivo que se paga a um dito padrão de qualidade audiovisual internacional acaba, muitas vezes, por abortar precocemente a vivacidade própria de um som direto. Bernie Krause atenta para o fato de que,

> os interessados na gravação do mundo natural, em sua maioria, não se voltaram para as paisagens sonoras como estruturas completas. Exceto por um uso limitado em trilhas sonoras de cinema e televisão, as gravações de habitats inteiros eram praticamente desconhecidas quando comecei meu trabalho no fim da década de 1960. A fragmentação sonora - retratos acústicos de animais [ou falas] isolados, como os de meu pesadelo - foi, desde o início, o modelo dominante para as gravações de campo. Durante a maior parte do século XX, nossa tarefa era isolar o melhor possível breves fontes sonoras individuais da totalidade do tecido acústico. (...) Porém, para nós, seres humanos, o modelo de fragmentos sonoros

> distorce nossa percepção da natureza, dando-nos uma perspectiva incompleta da paisagem viva. E o resultado é que se coloca de lado a conexão necessária entre os mundos sonoros humano e não humano. (2013, p.36-37).

Ou, como afirmou Anna Tsing,

> a modernidade é, entre outras coisas, o triunfo da destreza técnica sobre a natureza. Este triunfo requer que a natureza seja limpa de relações sociais transformadoras; caso contrário, esta não poderia ser a matéria prima da *techne*. (...). Os emaranhados nativos, humanos e não humanos, devem ser extintos; refazer a paisagem é uma maneira de livrar-se deles. (2018, p.186)

Tsing refere-se aqui à reconfiguração da terra para servir ao sistema da *plantation*, mas essa lógica poderia muito bem servir ao audiovisual: o cinema *plantation* que tenta aplicar um padrão de qualidade, configurando as imagens e os sons de maneira a extinguir neles o emaranhado nativo, os contextos sonoros, os sotaques, as gagueiras, as interferências, que passam simplesmente a serem chamadas de sujeira e são excluídas da banda sonora do filme em nome de diálogos limpos e inteligíveis e uma narrativa "eficiente" e sem distrações. De Souza reforça a importância de refletirmos "sobre a possibilidade de atuação criativa do técnico de som direto no âmbito desta atividade rigidamente condicionada por parâmetros técnicos" (De Souza, 2010, p.18), no entanto, devemos acrescentar a isso a importância de refletirmos sobre os próprios parâmetros técnicos e as narrativas de poder sobre as quais eles se fundamentam.

Afinal, caso os filmes sigam indiscriminadamente os parâmetros técnicos estabelecidos eles acabarão por ter todos a mesma forma, variando apenas no tema: filmes-*plantation* varrendo das telas a diversidade sonora, os acidentes acústicos e a potência criativa que pode surgir a partir das mais variadas interferências no som direto. Devemos ainda ter em mente que povos diferentes escutam de maneiras diferentes e que, quando realizadores não-indígenas falam desses povos — e mais ainda quando pretendem falar junto com esses povos — seus filmes não podem apenas tratá-los como um "tema", mas devem abrir espaço para que a própria linguagem audiovisual possa aprender e se transformar com outras formas de ver e escutar, permitindo modificar suas estruturas a partir desses encontros com cosmovisões e cosmoescutas não-ocidentais. Quanto ao filme *A queda do céu*, posso afirmar com certeza que foi o material bruto recolhido pelo técnico de som direto Marcos Lopes junto aos Yanomami e às vozes da floresta — para muito além dos momentos sincrônicos com a imagem, longe da câmera — que forneceram toda base criativa para o trabalho de desenho e edição de som do documentário, e sem o qual a sonoridade final do filme jamais teria chegado onde chegou.

Com isso não pretendo afirmar que o som sincrônico — do plano, da fala ou da entrevista — deva ser negligenciado em nome dos ambientes e dos sons extra campo. A boa captação do som direto sincrônico é fundamental para a sustentação de qualquer cena, tenha ela diálogos ou não, e enquanto editor de som já tive muita dor de cabeça ao lidar com materiais em que esse processo foi negligenciado, seja pela equipe de som direto ou pela estrutura de produção. Por outro lado, ao utilizar de maneira um tanto genérica o termo "som ambiente", não estou me referindo a um pano de fundo acústico ou a uma atmosfera sonora distante e homogênea que serve apenas para garantir coesão e sensação de continuidade espaço-temporal às imagens fragmentadas de um filme. Sons ambientes podem ser muito mais do que isso, configurando-se, antes, como acontecimentos sócio-acústicos[34] singulares, etnografias e narrativas sonoras que se entrecruzam e sobrepõem linhas de timbres, ritmos, silêncios e melodias humanas e mais que humanas, orgânicas e inorgânicas, audíveis e inaudíveis, com suas dissonâncias e harmonias espontaneamente geradas e interrompidas em contínua variação.

Sons ambientes são acontecimentos, eventos, arranjos e agenciamentos repletos de imprevisibilidade e indeterminação que sequer poderiam ser imaginados em estúdios de pós-produção ou diante de um computador. Aquilo que chamamos de som ambiente é, na verdade, a voz do campo aberto, a acústica singular de espaços internos e externos, rastro sonoro de relações humanas e mais que humanas ocupando determinado lugar, relevo, tempo, dimensão. Som que se manifesta durante as gravações de um documentário em busca de seu objeto, ondulações invisíveis que insistem em fazer vibrar as membranas dos microfones e adentrar no registro do gravador, que, como já vimos e ouvimos, é parente das árvores com canto. A linguagem do cinema deve responder frente à inevitabilidade desses sons inesperados, apagando-os ou incorporando-os em seu fluxo narrativo e estético.

Sons ambientes são polifônicos e multirrítmicos por natureza. Como definiu Tsing,

> polifonia é música em que melodias autônomas se entrelaçam. Na música ocidental, o madrigal e a fuga são exemplos de polifonia. Essas formas parecem arcaicas e estranhas para muitos ouvintes modernos porque foram substituídas pela música em que um ritmo e uma melodia unificados mantêm a composição unida. Na música clássica que substituiu a barroca, a unidade era o objetivo; isso foi "progresso" exatamente no sentido que venho discutindo: uma coordenação unificada do tempo. No *rock and roll* do século XX, essa unidade assume a forma de uma batida forte, insinuante ao coração do ouvinte. Estamos acostumados a ouvir música com uma única perspectiva. Quando aprendi polifonia, foi uma revelação na escuta; fui forçada a escolher melodias separadas e simultâneas e ouvir os momentos de harmonia e dissonância que elas criam juntas. Esse tipo de percepção é exatamente o que é necessário para apreciar os múltiplos ritmos e

[34] Acontecimentos sócio-acústicos reveladores de formas de sociabilidade tanto humanas quanto não-humanas

> trajetórias temporais da assembleia. Para aqueles que não têm inclinação musical, pode ser útil imaginar a assembleia polifônica em relação à agricultura. Desde o início dos *plantations*, a agricultura comercial tem como objetivo segregar uma única cultura e trabalhar em direção ao seu amadurecimento simultâneo para uma colheita coordenada. Mas outros tipos de agricultura têm múltiplos ritmos. No cultivo itinerante que estudei no Borneo indonésio, muitas culturas cresciam juntas no mesmo campo e tinha calendários bem diferentes. Arroz, banana, inhame, batata-doce, cana-de-açúcar, palmeiras e árvores frutíferas se misturavam, e os agricultores precisavam atender aos variados cronogramas de maturação de cada uma dessas culturas. Esses ritmos eram sua relação com as colheitas humanas; se somarmos outras relações, por exemplo, a de polinizadores ou outras plantas, os ritmos se multiplicam. A assembleia polifônica é a reunião desses ritmos, resultantes de projetos de criação de mundo, humanos e não humanos. Trabalhar com assembleias, então, requer a construção de hábitos de observação. Essas são a chave para um envolvimento mais rico com o "material" no qual os materiais interagem uns com os outros, assim como conosco. (2018,p.152-153)

As palavras e o pensamento de Tsing promovem aqui um precioso encontro entre paisagem sonora, música e agricultura e caem como uma luva para compreendermos um pouco melhor o povo Yanomami e suas relações, não somente com a escuta e os sons, mas com o manejo e cultivo multiespécie e polirrítmico da terra-floresta. Tais relações de manejar e ser manejado pela *urihi a*, por si só, apresentam uma alternativa ao agronegócio e às monoculturas (da terra e da mente), e trazem respostas valiosas sobre como co-construir uma terra habitável não somente para os humanos, mas para a grande orquestra da natureza (Krause, 2013), que é também a grande orquestra de múltiplas culturas e sociabilidades outras-que-humanas. Os Yanomami são, essencialmente, um povo polifônico e essa característica, tão marcante nas paisagens sonoras de aldeia de *Watoriki,* pautou o desenho de som do filme *A queda do céu,* como veremos mais adiante.

2.3 Teletransporte sônico

Sons também compõem mapas ou cartofonias (Martins, 2023), pois necessariamente deixam-se impregnar das características materiais dos espaços que percorrem, evidenciando suas dimensões físicas, relevo, tipos de superfícies e até mesmo a temperatura e a umidade do ar de determinado local. Imaginemos a nota de uma flauta soando no interior de uma caverna, agora essa mesma nota sendo ouvida em campo aberto, em um estacionamento vazio, uma catedral, uma mata fechada, uma sala de cinema lotada ou um banheiro revestido de azulejos: em cada um dos casos teremos uma sonoridade diferente por conta da singularidade da

assinatura acústica de cada espaço, mesmo tratando-se de uma mesma nota musical, produzida pelo mesma flauta. Assim, "o som, atuando como sonda, põe em evidência as características do espaço" (Iges, 2007, apud. Stolf, 2011, p.161) que percorre e, mesmo sem poder enxergá-lo, o som produz imagens vívidas e tridimensionais do meio por onde se propaga.

Para saber a profundidade de um poço, cujo fundo não enxergamos, atiramos nele uma pedra e aguardamos o retorno do som, pois a partir do ruído obtido saberemos se o poço é fundo ou raso, seco ou molhado, amplo ou estreito. Animais de visão reduzida, como morcegos, utilizam esse sistema de sonda sonora para mapear o espaço ao seu redor, habilidade que na biologia é conhecida como ecolocalização. Baleias, golfinhos, botos, musaranhos, andorinhas etc., também fazem uso da ecolocalização. O trabalho do biólogo norte-americano Christopher Clark[35] demonstra que as baleias produzem e comunicam entre si mapas sonoros do fundo do mar, emitindo seu canto e captando, à maneira de um sonar, o retorno do som reverberado pelo ambiente, impregnado de informações espaciais, permitindo que esses animais formem imagens acústicas do oceano. Essas imagens, mapas ou cartofonias são retransmitidas a outros indivíduos através do canto — um canto que traz em seus desenhos de onda a assinatura sonora e as coordenadas do espaço oceânico, sempre em transformação. Isso quer dizer que as baleias possuem uma linguagem acústica que prescinde de palavras e um sistema musical de ensino-aprendizagem próprio, capaz de colocar em circulação trocas de canções-mapas dos oceanos em contínua reelaboração; um idioma sonoro, topográfico e aberto, que se deixa modificar pelo espaço que percorre. Nesse caso, a voz não é utilizada para formar palavras que remetem a coisas, mas para fazer vibrar, em forma de som, a própria imagem das coisas. As baleias aprendem, ensinam e fazem mundo através do som. Sobre a precisão da ecolocalização,

> acredita-se que essas emissões sonoras de alta frequência, de cerca de 18kHz a mais de 200 kHz, gerem imagens semelhantes às fornecidas pelos aparelhos de ultrassom de uso médico. Algumas dessas criaturas recebem imagens acústicas tão detalhadas de um objeto que são capazes de distinguir entre duas moedas de 25 centavos de dólar, uma feita de madeira e a outra de plástico, a mais de vinte metros de distância, debaixo d 'água. (Krause, 2013, p.64)

Sons são também marcadores temporais: horas do dia, estações do ano, eras geológicas, cada uma com sua paisagem sonora única e irrepetível. Mais do que representar espaços-tempos, sons produzem espaços-tempos. Ao escutarmos um som — ao vivo ou uma

[35] O pesquisador norte-americano Christopher Clark, diretor do programa de Bioacústica da Universidade de Cornell, em Ithaca, NY (EUA), divulgou em 2005 os resultados de suas pesquisas sobre o canto das baleias e os efeitos da poluição sonora dos oceanos em seu comportamento. A entrevista, que resume os resultados dessa pesquisa, pode ser acessada no site: <http://www.sciencedaily.com/releases/2005/02/050223140605.htm>

gravação, tanto faz — somos submetidos a ondas de pressão que afetam não somente nossos ouvidos, mas toda nossa pele e o espaço ao nosso redor, que se colocam a vibrar. As moléculas do espaço mudam de natureza, ou de vibração, quando percorridas por diferentes sonoridades. Desenhos de ondas sonoras (mapas) invisíveis são continuamente traçados, reconfigurados e evaporados em frações de segundos e, mesmo sem prestarmos atenção a isso, estamos o tempo todo interpretando e sendo afetados por tais impulsos. Ao escutarmos uma gravação de Clementina de Jesus (1901-1987), por exemplo, não estamos apreciando uma mera representação de sua voz, mas permitindo que o desenho de onda emitido pelas cordas vocais da cantora há anos atrás — e mesmo após sua morte — vibre novamente através do ar ao nosso redor, colocando em ressonância tímpanos, pele, paredes, fios de cabelo, até gerar ondas de arrepio físicas e metafísicas que já não sabemos mais se surgem do "tombo do navio ou do balanço do mar", como diz a canção *Marinheiro só* (1969), composta por Caetano Veloso e imortalizada na voz grave e rouca de Clementina de Jesus. Essa propriedade quase mediúnica das gravações sonoras não se aplica somente às vozes humanas, mas às vozes dos bichos, das pedras, das águas, pois "na audição de uma paisagem sonora, há sempre algum elemento físico que permanece intacto — a ressurreição etérea de uma voz efêmera" (Krause, 2013, p.208).

Microfones são transdutores, ou seja, convertem variações de energia acústica (ondas de pressão que se deslocam pelo ar) em variações correspondentes de pulsos elétricos. Os fones de ouvido, ou alto-falantes, fazem a mesma coisa, porém no caminho inverso, reconvertendo os sinais elétricos em energia acústica, em som. Um som deixa seu rastro no espaço-tempo, microfones e gravadores captam esse rastro enquanto caixas de som desenham novamente essas estruturas móveis de ondas invisíveis quando escutamos uma gravação. Se não pude estar presencialmente com os Yanomami, foi o arquivo de som direto do filme — além dos relatos pessoais de Eryk e Gabriela — que me levou até *Watoriki.* Mais do que uma representação acústica do espaço-tempo em que o filme foi gravado, ou uma indexação descritiva dos elementos da paisagem sonora daquele lugar, o material bruto do som direto de *A queda do céu* funcionou como um veículo de transporte quântico. As gravações sonoras realizadas por Marcos Lopes permitiram que fragmentos de *Watoriki* se reconstituíssem diante dos meus ouvidos. Através de uma escuta atenta desse material fui até *Watoriki* ao mesmo tempo em que, transportada pelas vibrações sonoras, um pouco de *Watoriki* veio até mim, manifestando-se tridimensionalmente no espaço ao redor das caixas de som e tornando possível a etnoaudiografia multissituada que aqui se desenha. Ao mesmo tempo em que estou no estúdio de som, vivencio *Watoriki* através da escuta; ao mesmo tempo em que *Watoriki*

está na floresta, faz-se presente no estúdio por meio de som. Acredito que essa dupla aproximação áudio-etnográfica dialoga com a Etnografia Sônica, trabalhada por autores como Drever, Faudree, Feld, Kreshti, Louise Meintjes, Ana Maria Ochoa, entre outros. Mais do que enumerar, mapear e indexar os elementos fixos de uma paisagem sonora dada, a etnografia sônica desloca-se para a importância da escuta enquanto uma prática relacional. O sentido dos elementos de uma paisagem sonora só é dado por aqueles que os escutam, por um povo, uma comunidade, um grupo que dialoga com esses sons. Assim, a natureza de cada som não é fixa, mas varia dependendo de como e por quem é ouvido. Não se trata de nomear o canto de pássaros e catalogar espécies exóticas na amazônia, nem de encontrar sons impactantes capazes de causar furor na sala de cinema, mas trata-se antes de tentar entender como os povos da floresta escutam e conversam com esses pássaros, ventos, trovões. Escutar é sempre escutar-com; "com outras pessoas, com fantasmas, deidades ou outros espíritos; com animais, árvores e plantas; com objetos do dia-a-dia; e com espaços acústicos. (...). A escuta, em geral, abre-se a relações mais-que-humanas". (Peterson e Brennan, 2021, p.3).

2.4 Cosmo-ecologias polifônicas

Os sons ambientes para o filme *A queda do céu* foram gravados, em sua maioria, com cinco microfones: um para o canal esquerdo, um para o centro, um para o canal direito, e outros dois microfones para os canais que ficam na parte posterior da sala de cinema (surround). O técnico de som Marcos Lopes escolheu essa técnica pela qualidade imersiva que ela proporciona às gravações, possibilitando ao ouvinte uma sensação de imersão na totalidade da paisagem, banhando-o em um mar de sons vindos de todas as direções do espaço. Minha intenção ao escutar pela primeira vez esse material foi a de adentrar em uma prática de escuta profunda ou *deep listening* que, segundo Pauline Oliveros,

> é uma prática de vida a longo prazo. Quanto mais escuto mais aprendo a escutar. Escutar envolve ir além da superfície do que é ouvido, expandir-se ao campo do som total ao mesmo tempo em que tentamos encontrar foco. Essa é a maneira de se conectar com o ambiente acústico, tudo que o habita e tudo que ali está. Nos abrimos para escutar o mundo enquanto um campo de possibilidades, e escutamos com atenção estreita para coisas específicas de vital interesse para nós no mundo. Através do acesso a muitas formas de escuta crescemos e mudamos, não importa se estamos escutando os sons das nossas vidas diárias, ou ambiente ou música. A escuta profunda nos leva além da superfície de nossa consciência e ajuda a mudar ou dissolver fronteiras limitantes. (Oliveros, 1999, p.5)

Ou ainda,

> a escuta profunda envolve ir além da superfície do que é ouvido, e também expandir todo o campo do som (...). Tais formas de escuta são essenciais ao processo de desbloquear camada após camada de imaginação, significado e memória, até o nível celular da experiência humana. (Oliveros, disponível em <http://www.deeplistening.org>)

Uma escuta profunda e que, ao mesmo tempo, se faz na superfície da pele, pois, como já vimos anteriormente, audição e tato são sentidos vizinhos. Ou, como escreveu Paul Valéry, retomado por Deleuze e Guatari em *Mil Platôs*, "o mais profundo é a pele". Afinal, experimentamos a música, e todos os sons,

> com nossa pele, pulsação, e com nossa temperatura corporal. Subscrever a uma teoria de cognição musical que não é capaz de de lidar com a corporeidade da música, com o envolvimento dos sentidos, do sistema visceral e das emoções, é manter a abordagem cartesiana do dualismo corpo/mente. (Becker, 2004, p.6)

Não escolhi uma gravação específica para começar a escuta e sorteei um arquivo ao acaso. Desliguei a tela do computador e apaguei as luzes do estúdio para me concentrar apenas no som. Não havia imagem. Aperto a barra de espaço do teclado, comando que dispara os sons armazenados no computador. O primeiro arquivo intitulava-se pista de pouso, e trazia a gravação de um ambiente noturno e aberto[36]. O que pude escutar nessa gravação foram: um coral ritmado de sapos ocupando os frequências mais graves, insetos constantes e agudos, um pássaro que soltava silvos curtos e esporádicos, emitindo um espécie de sequência de vogais (ú-í-ú). Havia pelo menos dois desses pássaros, um mais próximo do microfone e outro mais distante, um chamava e o outro respondia, cada um ocupando uma profundidade diferente do campo sonoro. Por vezes um inseto mais agudo e pontual conseguia furar essa malha sonora e se destacava na multidão, mesmo tendo um som bastante delicado e brilhante. Outro pássaro noturno grasnou em primeiro plano com seu canto feito de oito notas ritmadas em uma sequência curta, que desacelerava levemente nas últimas notas (ó–ó–ó–ó–ó–ó—ó——ó)[37]. O pássaro engolia momentaneamente o coro dos sapos, pois ocupava uma frequência semelhante, além de ser bastante intenso, e quando terminava seu solo, desaparecendo, deixava um espaço perfeito para os sapos ocuparem. Era como se os

[36] O arquivo de som original pode ser escutado em https://soundcloud.com/ressonant_crystal/pista-de-pouso?si=44571104de814b92b6ea03691feee7d5&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

[37] A representação visual desse canto pode ser vista nas oito manchas triangulares mais densas do lado direito do espectrograma abaixo (fig.7).

sapos ocupassem o rastro rítmico deixado pelo solista recém silenciado, cantando na mesma toada, sem parar. Não havia sons humanos (antropogênicos), nada de motor de gerador, avião, vozes, risadas. Nenhum latido. Ao mesmo tempo, notava-se a falta da diversidade sonora característica da floresta. Por mais que houvesse uma certa distribuição equilibrada e harmônica na ocupação do espectro sonoro pelos animais ali presentes (biofonia), algo que para Bernie Krause é fundamental para caracterizar ambientes acusticamente saudáveis, a gravação também denotava que estávamos em um espaço de recuperação e que aqueles animais estavam, de certa forma, "habitando ruínas" (Tsing, 2019). Não era um ambiente de mata fechada, não possuía a reverberação característica das árvores e do ar denso da floresta, ao contrário, notava-se claramente a assinatura sonora do campo aberto. Mas que campo é esse e como foi aberto?

A locação onde a gravação foi feita é uma remanescência da rodovia Perimetral Norte, projeto iniciado pelo governo federal no início da década de 1970 e abandonado poucos anos depois. A Perimetral Norte foi uma estrada construída pelos brancos como estratégia de ocupação e exploração da região do norte amazônico, e para os Yanomami foi também a estrada da doença, das mercadorias e da morte. Kopenawa descreve a aproximação das obras de construção da estrada a partir de sua percepção sonora,

> pouco tempo depois, eles próprios também começaram a ouvir de sua casa a voz dos grandes tratores que remexiam a terra. Jamais tinham escutado um ruído assim na floresta. No começo, parecia estar longe. Mas foi se aproximando e tornou-se mais distinto dia após dia. Sua inquietação aumentou e eles se perguntaram o que poderia estar vindo assim em sua direção. Nunca tinham visto as enormes máquinas dos brancos que abrem estradas. Seu zumbido surdo, que não parava, soava para eles como o de seres maléficos devastando tudo em sua passagem. Agora podiam ouvi-lo noite e dia, sem descanso, e se perguntavam, aflitos: "Será que os brancos vão destruir a nossa casa também, rasgando a terra até nós? Ou vão explodi-la e queimar nela todos nós?". Seus temores não davam trégua e as explosões das bombas quebrando a rocha dos morros apavorava-os mais do que tudo. (Kopenawa e Albert, 2015, p.307)

Lendo esse relato podemos também ouvir e escutar os sons que dele se desprendem. Podemos imaginar a paisagem sonora densa da mata, vozes de múltiplas espécies, ritmos, timbres, intensidades molares e moleculares fazendo mundos audíveis e inaudíveis na tessitura simbionte da floresta, até que motores, explosões e retroescavadeiras começam a rasgar não somente a terra, mas o tecido dessa biofonia interconectada, silenciando insetos, mamíferos, aves, anuros, espalhando epidemias e reduzindo em poucos dias a variedade de uma paisagem sonora complexa. Podemos também imaginar o silêncio que reinou na estrada

quando as obras foram abandonadas, o silêncio da cratera, da lama, da terra revirada sob um sol equatorial escaldante. Hoje a trilha permanece aberta, reocupada pelos Yanomami que a utilizam como caminho de caça, ligação entre o território e pista de pouso, enquanto o mato cresce em suas beiradas. A estrada da doença tornou-se também um caminho de resistência, afirmação e sobrevivência. Essa história, que é a história da paisagem, também pode ser contada através dos sons. A gravação que escutei demonstra a biofonia se recuperando, ocupando os espaços deixados vagos pelos roncos dos motores — uma biofonia que, ainda tímida, reencontra maneiras de soar em meio aos jogos de força que moldam a paisagem, tornando audível algumas "condições para o florescimento multiespécie diante de histórias terríveis" (Haraway, 2023, p.55). Antônio Bispo nos conta quando, certa vez, um indígena lhe perguntou:

> nós nas aldeias e vocês nos quilombos fazemos uns caminhos que às vezes não têm nem um metro de largura. E por esses caminhos passam os animais, as onças, os tatus, as pessoas. Todos os viventes do ambiente passam por esses caminhos sem conflito, sem se atacarem. Chegam os colonialistas, porém, e alargam esses caminhos, fazem eles com seis metros, e aí só passa carro. Não passa mais gente, não passa mais porco nem onça. Como é que nos nossos caminhos, que têm apenas um metro, cabe de tudo, e nos deles, que têm seis metros, só cabe um carro? (2023, p.58).

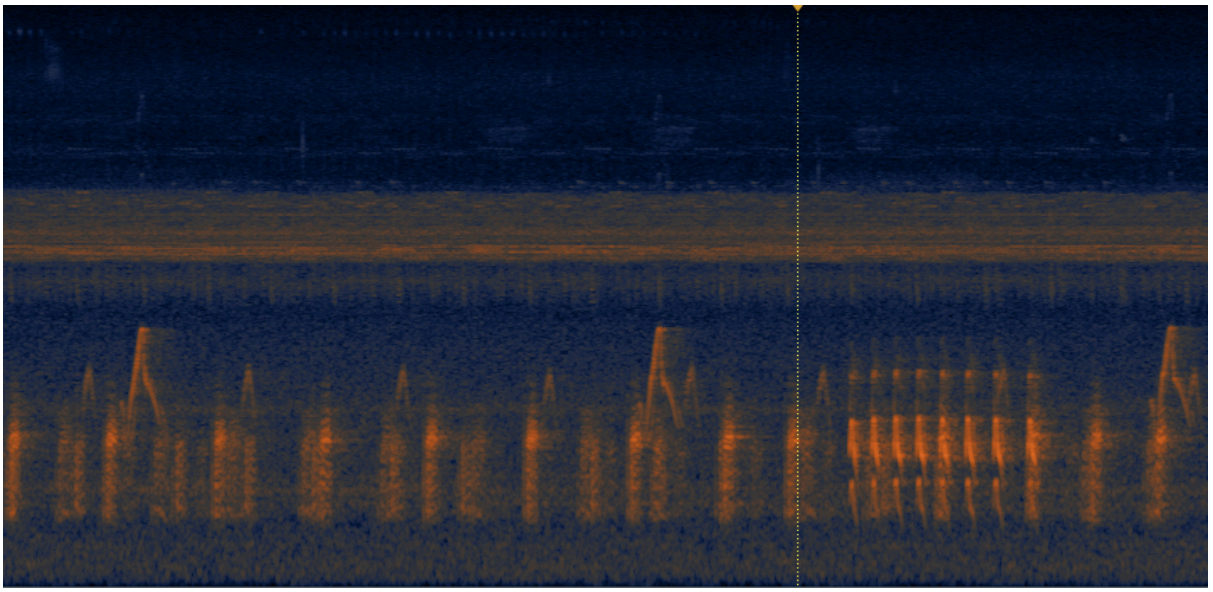


fig.8 - Espectrograma da gravação noturna na pista de pouso. Nota-se que existem ainda muitos espaços vagos no espectro de frequência (zonas mais escuras na imagem) que não estão sendo ocupados por nenhum animal, denotando o vazio deixado pela construção da estrada mesmo depois de cinquenta anos de seu abandono. A faixa horizontal alaranjada e contínua é a representação visual do som dos grilos, as manchas mais irregulares na parte inferior são os sapos com seu timbre médio-grave, e as oito manchas de coloração mais forte na parte direita da imagem representam o canto cadenciado de uma ave noturna.

O próximo arquivo que escutei possuía o título de *Banana*, e consistia em uma gravação feita com um grupo yanomami colhendo bananas em uma roça, durante a preparação do *reahu*. Escutamos diversas vozes, predominantemente de mulheres e crianças, mas alguns homens também. As vozes vêm de diferentes pontos no espaço, algumas bem distantes ecoando pelo bananal, outras próximas ao microfone. Os timbres são diversos, algumas pessoas cantam, outras gritam, muitas risadas, crianças chorando, alguém que se machuca solta um leve grito, conversas sobrepostas formam um tecido musical e polifônico, emoldurado pelo canto constante das cigarras ao fundo. Uma mulher de voz rouca grita uma frase que se destaca, um homem mais velho balbucia algo em volume bastante baixo, todos parecem se compreender e agir em conjunto. Ao longo da gravação percebemos diversas onomatopeias e interjeições de alegria, surpresa e empolgação — hooooo, eeeeeee, iihiiiii, uhiiiii, aheeeei. Cada onomatopeia traz a singularidade vocal e expressiva de um indivíduo diferente, sua assinatura musical própria. Por não compreender a língua yanomami permaneci concentrado nas características sonoras de suas vozes, buscando interpretar as intenções das palavras a partir da maneira como eram pronunciadas, como se fossem instrumentos musicais excetuando uma peça. Podemos escutar também passos nas folhas secas, facões batendo nos cachos de banana, bananeiras indo ao chão. Se na gravação anterior não havia sons antropogênicos, aqui os sons humanos eram predominantes. A tonalidade geral da gravação denotava uma grande alegria: aquelas pessoas estavam contentes e, tanto adultos quanto crianças, brincavam muito enquanto realizavam suas atividades. As mães também educavam e às vezes gritavam com seus filhos durante a colheita. Prevalecia um senso geral de coletividade e, por mais diversas que fossem as vozes e suas intenções, elas claramente pertenciam a um povo que sabia trabalhar e viver em grupo. Apesar da maioria das conversas serem paralelas, com pequenos grupos falando de assuntos distintos, em alguns momentos as vozes pareciam convergir, quase que em uníssono, quando de repente muitas pessoas gritavam ao mesmo tempo, de diferentes posições no espaço, parecendo comemorar algo como uma torcida de futebol. Muitos trechos dessa gravação foram utilizados numa sequência que começa aos doze minutos do filme, na qual vemos a colheita das bananas e escutamos não somente os personagens que são mostrados pela câmera, mas todo um tecido de vozes múltiplas pulsando no espaço fora de quadro.

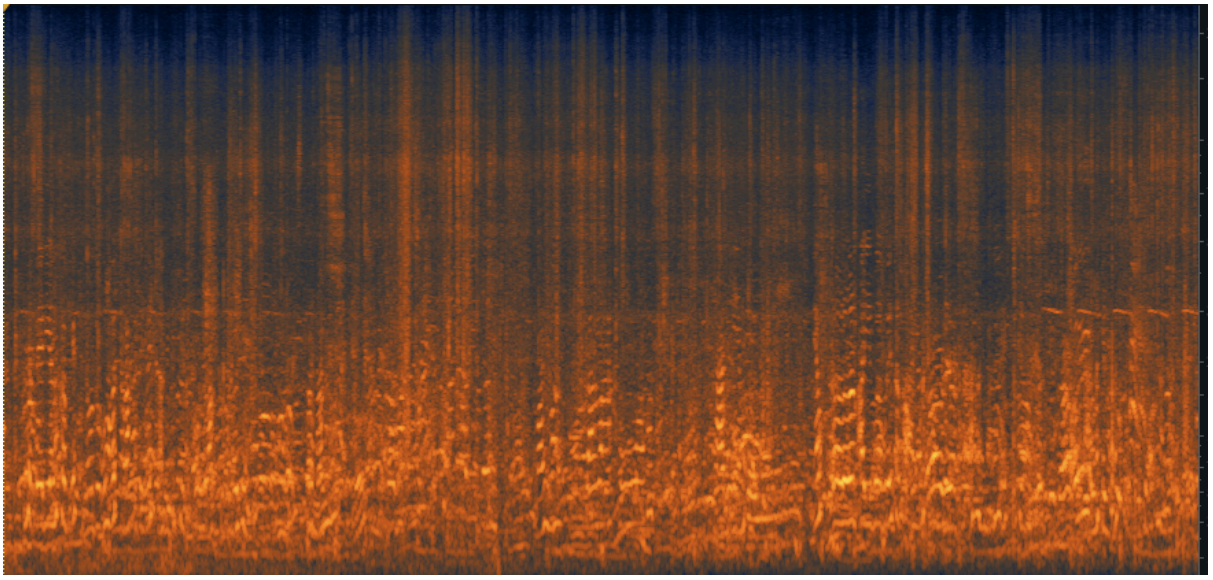


fig. 9 - Espectrograma da colheita da banana. Em oposição ao espectrograma anterior, podemos perceber aqui um grande preenchimento em todas as zonas do escopo audível, com maior concentração na região da fala humana. As zonas de laranja mais intenso mostram o emaranhamento de vozes de crianças, mulheres e homens, misturando-se ao canto das cigarras (que ocupam uma faixa um pouco mais aguda) e aos sons das folhas de bananeira, representadas pelas linhas retas verticais.

Escutei também algumas gravações realizadas na mata fechada que me chamaram a atenção não apenas pela beleza dos sons naturais que traziam, com variedade e profusão de espécies de pássaros, insetos e mamíferos, mas pela maneira como os elementos sonoros humanos (indígenas) se encaixavam e pertenciam à paisagem, dialogavam com ela ao invés de se sobreporem a ela. As vozes yanomami fazem parte da biofonia da floresta, integram-se à reverberação do espaço e parecem ser acolhidas por ele. Quando comecei as leituras de Murray Schafer e Bernie Krause fui tomado por um certo pessimismo em relação aos sons antropogênicos, como se os sons humanos fossem, inevitavelmente, devoradores dos sons naturais — máquinas, navios, motores, explosões extinguindo as paisagens sonoras de diversos biomas, da mata atlântica ao fundo do mar. As gravações realizadas junto aos Yanomami nos mostram, no entanto, que pode existir um agenciamento positivo e com valor de fertilidade (*ne ropë*) entre sons antropogênicos e a biofonia. É um alívio saber que aquilo que chamamos de humano não está restrito ao que fazem os brancos, *napë*, e que a voracidade com que devoramos a terra não encontra eco em todos os povos sobre o globo, apesar de ter todos na mira. Uma dessas gravações a que me refiro, que revela a coexistência multiespécie entre humanos e floresta, foi um take de som ambiente realizado na mata ao fim da tarde. Escutamos as cigarras, os guaribas cantando ao longe, o vento roçando as folhas densas e úmidas das árvores quando, de repente, um pássaro canta em primeiro plano

exatamente no mesmo instante em que uma criança solta um grito alegre ao longe, muito longe, molhado pela reverberação do espaço. Os gritos do pássaro e da criança parecem compartilhar frequências semelhantes, até que o pássaro cessa e a voz da criança persiste, com seu eco peculiar, transformando-se em cascatas de riso pingando cada vez mais distantes até desaparecer no silêncio da mata. Fiquei muito comovido ao escutar esse som por perceber, primeiramente, que a voz daquela criança era também uma voz da floresta, compartilhava notas musicais e ritmos com a biofonia circundante, encontrando seu espaço de pertencimento no tecido da paisagem sonora. Aí percebi que o som de cada criança yanomami rindo na floresta é também um grito de guerra, a celebração de uma vitória contra a extinção, a afirmação sonora de um modo de vida.

É comum que muitos profissionais das gravações de som em campo (*field recording*) comovam-se exclusivamente com os sons ditos naturais, de uma suposta natureza pura e sem intervenções sonoras humanas. Gravam e vendem coleções de sons da savana intocada, da selva amazônica, do deserto. E quanto mais "puros", isto é, quanto menos humanos, mais valiosos esses sons se tornam, podendo ser usados em filmes de aventura, ficção científica, terror, documentários sobre a vida selvagem etc. Reconheço a importância de se registrar os biomas ameaçados e preservar seus sons, atentando para o valor do patrimônio acústico natural mundial, no entanto, acredito que as vozes humanas dos povos da floresta e originários também compor esse patrimônio, pois são elas, afinal de contas, que também produzem e preservam esses espaços. A ecologia não deve excluir o humano da equação, como se os biomas fossem desconectados da presença humana e pudessem existir e se recuperar plenamente sem ela. A própria floresta que conhecemos hoje é fruto de sucessivas interações com povos originários, que a manejam e são por ela manejados há séculos.

O pesquisador martiniquês Malcom Ferdinand afirma que quando a ideia de preservação da natureza surge no séc. XVIII, a partir de alguns pensadores europeus, não se buscava proteger qualquer ambiente, mas apenas aqueles que interessavam aos colonizadores, de maneira que as populações indígenas foram excluídas das preocupações de conservação e cuidado com o meio ambiente (Ferdinand, 2022). Uma ecologia colonial que considerava como natureza apenas a fauna e a flora desapossadas dos povos originários, pronta para ser preservada e desfrutada por um grupo restrito de pessoas. Para Ferdinand, o discurso ambientalista e o conceito de natureza surgem impregnados de branquitude e também participam do embranquecimento da terra. Em suas origens, construiu-se um ambientalismo através do qual ainda era possível manter os privilégios coloniais, tornando desnecessária a revisão histórica da escravização dos corpos pretos e genocídio de populações indígenas.

Ferdinand encontra o princípio dessa mentalidade na Arca de Noé, quando o povo eleito também elege quem vai e quem fica, quem morre e quem vive. É impossível proteger o mundo sem incluir as populações que constituem o mundo, que fazem mundo em cooperação com a floresta, a exemplo do povo Yanomami.

Ao escutar as gravações do som direto de *A queda do céu* percebi que eu não estava fazendo um "filme de selva", mas um filme da terra-floresta, *urihi a*. Selva é aquele lugar inóspito em que um explorador estrangeiro chega e é rodeado por sons exóticos e assustadores, cuja origem ele desconhece, animais ameaçadores sobre os quais ele precisa se impor enquanto caminha por um solo desconhecido que ele julga ser o primeiro a pisar. Para o povo Yanomami a floresta não é uma selva e, por mais que possa ser percorrida por seres maléficos, predomina nela a ideia de acolhimento, generosidade, fertilidade.

> os brancos pensam que a floresta está colocada sem razão sobre o chão, como morta. Não é verdade. Ela só parece silenciosa [...]. A terra da floresta possui um sopro vital, *wixia*, que é muito longo. [...] é graças a seu sopro úmido que as plantas crescem. (Albert e Kopenawa, 2023, p.29 e 30).

Tendo em mente que os Yanomami são filhos da floresta e seus legítimos guardiões, percebi que meu trabalho no filme *A queda do céu* deveria evitar construir paisagens sonoras que evocassem uma natureza exótica, intocada e separada dos humanos. Ao contrário, deveria incorporar o elemento sonoro humano — vozes, cantos, assobios — enquanto um componente participante e fundamental na biofonia de *urihi a*. Os sons humanos deveriam estabelecer um diálogo multiespécie com os bichos, ventos, chuva. Todos os seres possuem seus coros *heã. Heã* das rãs, das cigarras, das abelhas, dos grilos, das gentes, compondo a miríade de idiomas da floresta poliglota. Era isso que me dizia um riso de criança soando distante, quase inaudível, misturando-se ao canto de um pássaro no labirinto de reverberação da mata. Um trecho dessa gravação à qual me refiro foi utilizado no minuto 00:50:23 do filme, quando vemos algumas crianças caminhando ao longe na mata, após Davi ter inalado *yakoãna*, numa espécie de sequência-transe do filme, que será abordada mais adiante.

Ao mesmo tempo em que os sons humanos estão presentes no filme até quando não há pessoas na imagem, muitas vezes essas vozes perdem o protagonismo, sendo levadas ao segundo ou terceiro plano, enquanto a floresta fala mais forte em primeiro plano. Durante as reuniões iniciais, Eryk e Gabriela me sugeriram que em certos momentos do filme as vozes poderiam soar como o canto de um pássaro, ou de um *xapiri*, a ponto de não termos mais

certeza se estamos escutando bicho ou gente, espírito ou floresta. Era possível diluir, através dos sons, as fronteiras que separam as espécies.

Ao pesquisar as gravações do som direto de *A queda do céu*, temos o privilégio de escutar e sentir paisagens sonoras que não correspondem ao antropoceno ou plantationceno (Haraway, Ferdinand), era geológica marcada por sonoridades de maquinário industrial, tanto agrícola quanto urbano, motores, bombas, estradas, dragas, plástico — de um lado o silêncio morto dos campos de soja a perder de vista na área rural, entrecortado pelos ruídos dos pivôs de irrigação e maquinário agrícola automatizado, de outro a cacofonia das cidades que Schafer chama de ambientes de surdez (1993), ou seja, ambientes em que não somos capazes de escutar os sons de nosso próprio corpo, como respiração, passos, toque na pele. Há muito tempo ir para o campo deixou de ser sinônimo de encontro com uma natureza multiespécie habitável, e tanto nas cidades como nas zonas rurais de *plantation* o som de diversas espécies, grandes ou microscópicas, é encoberto ou expulso da paisagem sonora dominante. O antropoceno é também marcado pela geofonia (Krause, 2013) dos desastres ambientais: enchentes, furacões, derretimento das geleiras. Tsing ressalta, no entanto, que ainda podemos encontrar ecologias holocênicas (era geológica anterior), espalhadas pelo globo terrestre, remanescentes ou ressurgentes, nas quais ainda é possível pensar a habitabilidade multiespécie e a variedade sonora, molar e molecular, que dela resulta. Tsing afirma que "identificar os fragmentos em que o ressurgimento do Holoceno ainda é forte pode ser crítico para nossa sobrevivência em todos os níveis" (2019, p.239), e acredito que as gravações sonoras de *A queda do céu* tornam audíveis alguns caminhos para essa sobrevivência. São mapas sonoros vibracionais que diferem completamente dos ruídos da extinção, e com os quais temos muito a aprender.

2.5 Transmutasom

Uma das gravações que mais me impressionou durante esse processo inicial de pesquisa e escuta foi o registro sonoro de um ritual xamânico de cura[38], no interior da maloca. Diferente da maioria das gravações do filme, essa foi realizada com um único microfone e não possuía, portanto, a espacialidade ampla e polifônica das gravações

[38] Disponível em https://soundcloud.com/ressonant_crystal/cura-xamanica?si=a2fcf4459242405a9994369f333e2696&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

realizadas com múltiplos microfones dispostos em diferentes posições no espaço. O arquivo, intitulado *cura*, começa com uma espécie de declamação de palavras de um xamã mais velho. Sua voz rouca está a meia distância do microfone, e podemos escutar vozes esparsas de algumas crianças conversando ao fundo, além de uma camada mais distante e aguda de insetos. As palavras são entoadas com energia, entrecortadas de breves pausas e silêncios. Aos poucos a declamação vai adquirindo nuances mais musicais, até que o xamã entoa uma melodia de vogais mais pronunciadas, algo como ê-ê-ê-ê-ê. O xamã encerra e inicia as sequências de entoações com sopros vigorosos, quase como se cuspisse para longe a doença que está combatendo. Após um minuto de gravação o xamã parece acessar, por meio dos sons, um novo estado de intensidade em sua performance, cantando mais forte uma série de vogais ê-ê-ê-ô-ô-ô-uaaaaaaaaaaaaa. O som prolongado do aaaa vai se transformando em exortações mais agressivas, sugerindo uma luta corporal com algo invisível, até que culmina em um grito bastante prolongado, quase de dor, finalizando com um grande suspiro, xiiii-riiiii, que parece trazer alívio aos pulmões do xamã. A partir daí sua voz fica mais calma e as frases voltam a adquirir pausas como anteriormente. As pausas são sempre marcadas por sopros, alguns bem prolongados e outros mais breves. Continuamos a escutar crianças e algumas mulheres conversando ao fundo.

Essa toada, que intercala palavras, cantos, suspiros e sopros, estende-se por cerca de sete minutos, até que o xamã volta a intensificar seus gritos, exortações de combate cada vez mais roucas e distorcidas. Percebemos sua respiração mais ofegante, os sopros e suspiros cada vez mais necessários. Ouvimos então uma criança chorando, mais próxima do microfone. Presumimos que é ela quem está sendo curada, apesar de ter permanecido em silêncio durante os primeiros sete minutos de gravação. Junto com uma sílaba musical proferida pelo xamã, esse choro surge mais forte e dolorido. O timbre da voz do xamã muda e ele começa a murmurar algo, como se fosse um velho resmungando. O choro se intensifica. O xamã começa então a realizar uma série de passes vocalizados em seu paciente, que não para mais de chorar, enquanto outras crianças riem ao fundo. Começamos a escutar também um som grave ao fundo, que parece ser o de um gerador. Os gritos do xamã novamente se tornam enérgicos e prolongados, a criança parece murmurar algumas palavras entre seu choro. O xamã parece recarregar sua energia com uma série de respirações intensas, até que começa a entoar uma canção diferente das anteriores, que se prolonga por mais tempo. O som da canção e do choro coexistem por alguns minutos. O xamã solta um forte e derradeiro suspiro, a criança subitamente se cala e respira mais calma.

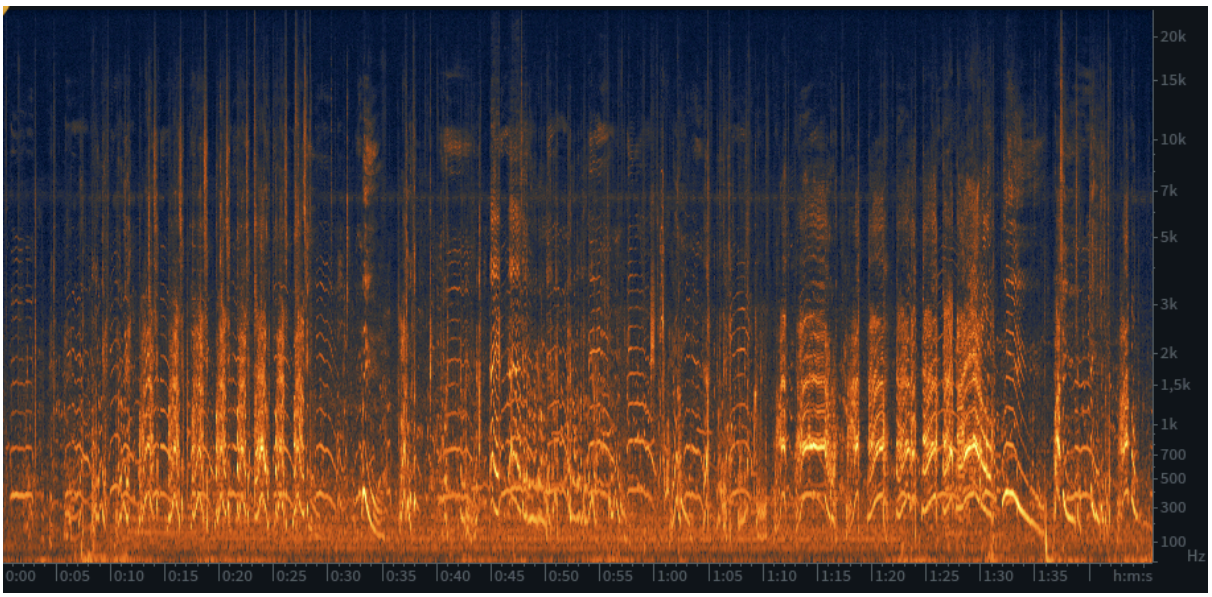


Fig. 9 - Espectrograma de um fragmento da gravação da sessão de cura xamânica.

A gravação termina sem uma conclusão, sendo encerrada no meio da ação, talvez porque o técnico de som Marcos Lopes não se sentiu à vontade para continuar, ou simplesmente porque teve de interromper a gravação para trabalhar em outra cena, recarregar as baterias do gravador, descarregar no computador o material do cartão de memória, entre diversas outras possibilidades. O fato é que durante os quatorze minutos de gravação podemos acompanhar diversas mudanças de estado, tanto do xamã quanto de seu paciente, interações variadas entre eles, a doença e os *xapiri* que participam da cura. Momentos de picos de intensidade sonora alternam-se com silêncios ocupados pelas vozes da vida que transcorre normalmente ao redor da maloca, alternando-se com respirações cansadas, retomadas de fôlego, sopros e suspiros com diferentes durações, que marcam o ritmo e a dinâmica da progressão da sessão.

Mesmo sem enxergar os personagens envolvidos (a câmera sequer estava ligada nesse momento) podemos sentir, através dos sons, os papéis, intenções e intensidades de cada um deles, modificando-se com o transcorrer do tempo. O som materializa o episódio diante de nós através das vibrações que emanam dos auto-falantes, lançando-nos para o interior da cena a ponto de parecer que estamos, junto com a criança, recebendo os passes do xamã curandeiro. Além de descrever o evento, os sons desempenham um papel fundamental no processo de cura, seja para que o xamã se comunique com os *xapiri* envolvidos, cante ao doente suas palavras, recupere seu fôlego e energia, expurgue os agentes da doença, lute com o invisível. O som faz a ponte entre os mundos materiais e imateriais envolvidos nessa equação de cura, pois ele é, simultaneamente material e imaterial, vibração que, apesar de

invisível, causa um efeito bastante concreto e perceptível nos corpos que atravessa. Escutar a gravação dessa sessão xamânica na íntegra, sem cortes, faz com que terminemos a escuta em um estado completamente diferente daquele em que começamos, pois somos levados a sentir o esforço do xamã em encontrar o agente da doença, sua luta para combatê-lo, seu cansaço, seu sistema de comunicação com espíritos auxiliares, a agonia da criança e, mais uma vez, ampliamos as respostas possíveis para a pergunta: o que pode um som?

2.6 Caminhando e cantando

Outro aspecto que capturou meus ouvidos no processo de escuta das gravações do som direto foram os momentos de caminhadas na mata, nos quais os Yanomami entoavam diversos cantos enquanto caminhavam. São cantos polifônicos de perguntas e respostas, que se misturam aos sons da mata, e surgem de diferentes pontos do espaço, repletos de movimento. Uma pessoa que caminha mais a frente canta em primeiro plano, outras respondem mais ao fundo, somando-se a um coro movente. A sonoridade se transforma conforme o grupo caminha pela floresta, deixando-se alterar pela acústica do espaço, adquirindo ecos quando passam por terrenos mais abertos, reverberação mais intensa quando entram na mata fechada, distâncias alongadas quando se afastam do microfone, a ponto das vozes se misturarem à biofonia até não sabermos mais se quem canta é bicho ou gente.

Tais cantos estão repletos de polifonia e contrapontos, ou seja, ritmos e melodias que seguem linhas paralelas e independentes, mas que muitas vezes se cruzam, compondo acordes e melodias complexas, que em seguida separam-se e seguem caminhos próprios pelo espaço. Caminhar e cantar talvez seja uma forma do grupo marcar sua presença no espaço, mapear o terreno acusticamente, e se proteger, avisando uns aos outros onde estão e o que estão encontrando pelo caminho. Os cantos conferem ao grupo uma coesão não visual, garantem unidade ao mesmo tempo em que preservam a singularidade de cada voz e cada timbre. Cantar, escutar e responder aos que vêm atrás ou na frente, permite que todos saibam as coordenadas de cada membro do grupo na caminhada, sem precisar recorrer à visão. A estrutura rítmica e melódica desses cantos lembra muito os cantos polifônicos dos Pigmeus, que serão abordados mais adiante. Ao escutá-los podemos imaginar as múltiplas bocas das árvores *amoa hi ki* e suas vozes sobrepostas ocupando o espaço-tempo em variação contínua.

A gravação mais marcante dessas caminhadas foi realizada no primeiro dia de filmagem em *Watoriki* e compõe o plano sequência de abertura do filme. Trata-se do registro de um grupo yanomami voltando da caçada. A câmera fixa nos entrega a imagem do campo

aberto da pista de pouso, ruínas da estrada Perimetral Norte, enquanto escutamos pássaros ao longe e o vento roçando o capim. No fundo do quadro, a uma distância enorme da câmera, começamos a distinguir um grupo de pessoas surgindo como uma miragem, distorcida e ondulada pelo calor que emana do chão. Eles surgem de dentro da floresta e caminham em nossa direção. Ainda não escutamos suas vozes mas, aos poucos, começamos a perceber uma ou outra sílaba trazida pelo vento, misturada aos cantos dos pássaros, insetos e outros seres da mata. Não temos certeza se estamos escutando bicho, *xapiri* ou voz humana, e isso pouco importa. Lentamente o grupo se aproxima da câmera e seus traços tornam-se mais definidos, percebemos que eles estão cantando. Ainda são vozes tímidas, enfraquecidas pela distância e muitas vezes encobertas pela biofonia e pelo vento. Na medida em que o plano avança os cantos se tornam cada vez mais presentes, começamos a distinguir os diferentes timbres das vozes, sua cadência, as perguntas e respostas sincopadas, quem está perto e quem ainda vem de longe. Após aproximadamente seis minutos de caminhada, o grupo yanomami se agiganta gradualmente diante de nós, conseguimos distinguir seus rostos, roupas, arcos e flechas, facões, panelas, cachorros, caças enroladas em folhas que trazem às costas. Seus cantos adquirem tamanha magnitude que parecem nos engolir, ocupam o espaço em todas as direções, até que a câmera é capturada por Davi Kopenawa, que vem à frente carregando uma espingarda nos ombros. Sua figura magnetiza a lente, que passa a seguí-lo enquanto ele a encara de frente. O plano, que começa silencioso e rarefeito, termina ocupado por uma tessitura intensa de vozes, um emaranhado vocal belíssimo que faz com que cada folha e grão de areia pareçam vibrar em ressonância com a passagem desse povo múltiplo e, ao mesmo tempo, unido, que arrasta consigo a polifonia da floresta e deixa, atrás de si, um rastro de som.

A cena se desenrola no mesmo espaço por onde passaria a falida estrada Perimetral Norte, outrora ocupado por explosões de dinamite e retroescavadeiras. Também é o mesmo local onde foi realizada a gravação intitulada *pista de pouso*, na qual escutamos uma noite sem humanos e uma biofonia em recuperação. E agora essa mesma paisagem é atravessada por um grupo não maior do que cinquenta pessoas, que brotam do silêncio, de dentro da floresta, ressurgem do desaparecimento e se tornam gigantes em imagem e som. Mais do que a extensão numérica do grupo, é sua qualidade intensiva que impressiona. Através dos cantos sobrepostos eles parecem ser muito mais numerosos, e por estabelecerem conexões sonoras com as vozes da floresta acabam por trazer a força da biofonia amazônica junto de si. A sonoridade do plano de abertura do filme passou por diversos tratamentos e construções sonoras durante o processo de edição de som e mixagem, que são abordadas no capítulo

seguinte. No entanto, o pilar fundamental e a bússola da sonoridade dessa cena foi, do início ao fim, o som direto gravado em sincronia com a imagem, o aqui e agora audível daqueles que ali estavam de corpo presente — equipe de filmagem e grupo yanomami.

O crítico de cinema da revista *Cahiers du Cinéma*, Thierry Meranger, escreveu que a cena é uma "saída da floresta tão necessária ao cinema quanto uma saída da fábrica" (*Cahiers du Cinema*[39], 2024), comparando o plano de abertura de *A queda do céu* à célebre obra dos irmãos Lumière *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), considerado por muitos pesquisadores o primeiro filme na história do cinema a ter uma exibição pública. Se a saída da floresta, ou o retorno da caçada, faz-se tão necessário ao cinema é porque ele nos mostra não somente como habitar o espaço degradado ou viver nas ruínas, mas como ressurgir do apagamento e produzir espaços — de sonho, caminhada e luta — através de imagens e sons. O plano nos lembra da função primordial da música que, segundo Bernie Krause (2013), é entrar em ressonância com a grande orquestra da natureza, ao mesmo tempo em que sugere uma caminhada para o enfrentamento, na qual os Yanomami, armados e prontos para o combate, parecem cantar "estamos aqui e somos muito maiores do que vocês podem contar. Somos ricos de mundo e estamos vivos".

***

O processo de escuta do som direto foi temporariamente interrompido quando Eryk e Gabriela me solicitaram uma versão provisória da edição de som, para que o filme pudesse ser submetido à comissão de seleção do festival de cinema de Cannes. Preparei essa versão em poucos dias, mas já pude ter uma primeira ideia das possibilidades sonoras que o filme permitia. A cópia foi enviada para a seleção e, pouco tempo depois, no dia 28 de Março de 2024, tive que deixar meu estúdio na Cidade de Goiás e ir a São Paulo, para iniciar o processo de edição de som ao lado dos diretores do filme. Apesar de ter encerrado o processo de escuta do som direto em meu estúdio antes de chegar ao fim do material, posso afirmar que a escuta das gravações se estendeu ainda por muito tempo, simultânea à edição de som, realizada nos estúdios da JLS em São Paulo. Sempre que me sentia em dúvida sobre qual caminho seguir no desenho de som, buscava respostas no som direto. Interrompia a construção das camadas sonoras para simplesmente ouvir, na íntegra, diversas gravações do material bruto e escutar aquilo que ele me dizia. Escutar o que falava o som direto e as

[39] Disponível em https://www.cahiersducinema.com/actualites/la-chute-du-ciel-par-eryk-rocha-et-gabriela-carneiro-da-cunha/

ambiências captadas durante a filmagem foi um dos meus principais guias no processo criativo do desenho de som em *A queda do céu.*

Com minha ida a São Paulo iniciei um novo capítulo nessa história, e tive a oportunidade de conhecer pessoalmente, conversar e gravar sons com o próprio Davi Kopenawa, além de conviver diariamente com Eryk e Gabriela em um processo intenso de trocas, criação e amizade, sem o qual o desenho de som de *A queda do céu* não teria chegado onde chegou. As aventuras e descobertas da edição de som, durante o período em que vivi por dois meses na edícula da casa de um grande amigo de faculdade, serão narradas e investigadas no capítulo 3, que aqui se inicia.

Capítulo 3

Diário de um operário do som

O artista é sempre um servidor, e está eternamente tentando pagar pelo dom que, como por milagre, lhe foi concedido.
Andrei Tarkovski

3.1 O telefone tocou novamente

15 de Janeiro de 2024

Estou passando férias na casa de minha mãe em Campinas, São Paulo, com meus quatro filhos: Eufrates e Miranda, ambos com quatorze anos, Clara, cinco anos e Sebastião, de apenas dois anos. Raisa, minha companheira, ficou sozinha em nossa casa, na Cidade de Goiás, descansando do excesso de trabalho associado à maternidade e preparando-se para mais uma tentativa de desmame do pequeno Tião. A piscina da casa de Campinas, que meu falecido avô Azael cuidava com esmero e diariamente enquanto estava vivo, encontra-se esverdeada, coberta de folhas que caem insistentemente das árvores que crescem à sua margem. Ainda é bem forte a imagem do senhor Azael que, apesar das sequelas da poliomielite que quase o matou na infância, caminhando lentamente com a peneira ao redor da piscina, colhendo folha por folha enquanto cantava algum tango de Carlos Gardel. Sempre tive medo que ele caísse na água e um dia isso quase aconteceu, mas com um giro esperto do corpo ele conseguiu mudar o rumo do tombo e caiu de costas no chão. Foram alguns dias de cama, mas logo o velho já estava de volta à labuta: ele dizia que trabalhar no quintal o mantinha vivo, e assim foi, até os 94 anos.

Agora era eu que, numa manhã de vento, colhia as folhas que pareciam se multiplicar na superfície da água, enquanto as crianças me perguntavam impacientemente se já podiam entrar na piscina. Nesse momento o telefone tocou, fui atender e não era meu amor. Era Margarida Serrano, portuguesa radicada no Brasil, produtora do filme *A queda do céu*, com quem já havia falado por telefone algumas vezes. Ela me diz que o filme está na reta final da montagem, e que os diretores Eryk e Gabriela gostariam de conversar comigo para uma possível edição de som. Mas havia uma condição: a maior parte do trabalho deveria ser

feita em São Paulo, na presença dos diretores, que faziam questão de acompanhar de perto o processo de desenho de som. Fico em silêncio, pensando por alguns segundos, enquanto olho as crianças brigando por algum brinquedo do qual nem se lembram mais, ansiosas para que eu desligue logo o telefone e entre com elas na água. Ficar pelo menos dois meses em São Paulo significaria deixar Sebastião, Clara e Eufrates com Raisa em Goiás, alterando toda uma rotina compartilhada de acordar às cinco da manhã, levar as crianças para três escolas diferentes, fazer almoço, janta, natação, capoeira à tarde, lavar roupas, arrumar a casa, estudar, cuidar das três cachorras… E doutorado? O que seria da pesquisa que já estava atrasada? E se eu não conseguir entregar o texto a tempo, terei que devolver todo o salário de dois anos da licença que consegui tirar a muito custo no IFG, onde ganho meu pão? Nesse momento Clara e Sebastião colocavam os pés na piscina, ameaçando entrar mesmo com as bóias ainda murchas, e desafiavam-me com o olhar enquanto o telefone esquentava na minha orelha. Pensei mais um pouco. Por outro lado, eu poderia passar mais tempo com Miranda, minha filha que vive em São Paulo com sua mãe. Mas e a pesquisa?

- Ok, Margarida. Vamos nessa, acho que vai dar certo. Como estou em Campinas, pode marcar uma reunião com Eryk e Gabriela aí na produtora, em São Paulo. Eu pego um ônibus, deixo as crianças aqui com minha mãe e a gente conversa melhor.

Foi a única coisa que consegui dizer antes de desligar, pois nesse momento o pequeno Sebastião já estava praticamente dentro da água, sem saber nadar e sem medo algum do afogamento. Mergulho na água fria e ainda repleta de folhas, os sons da superfície desaparecem por alguns segundos, ouço as bolhas de ar que saem do meu nariz e nada mais. As árvores ao

redor da piscina haviam crescido muito, impedindo o sol do verão de esquentar a água. Sinto o frio e as folhas na pele.

Volto à superfície e rapidamente a paisagem sonora se enche de risos de alegria: "o papai é careca! cabeça de ovo molhado!". Acho que as crianças estão plenamente satisfeitas porque eu havia desligado o telefone e agora era todo delas. Miranda toca guitarra no quarto que era do Sr. Azael - do tango argentino ao rock'n'roll num piscar de olhos, é mesmo breve o tempo. Escuto seus acordes misturando-se aos risos dos pequenos, fico orgulhoso de seu talento com a música. Eufrates escuta trap na caixa de som portátil enquanto arrasta a cadeira até uma nesga de sol. Ele se deita e recebe os raios dourados em seu corpo, fecha os olhos, esboça um sorriso e parece sonhar longe. Que menino bonito. É bom estar junto da prole, de "férias".

3.2 Dá-lhe, cometa!

22 de Janeiro de 2024

O combinado com minha mãe era esse: acordar cedo, passar a manhã toda com Clara e Sebastião no parque, na intenção de cansar o caçula o máximo possível, colocá-lo para dormir depois do almoço e, assim que ele pegasse no sono, partir para a rodoviária rumo a São Paulo. A primeira parte do plano funcionou bem, mas a segunda, aquela em que Tião deveria estar cansado, caindo de sono após o almoço, falhou. Parece que quanto mais ele brinca no parque, mais energia produz. É um transdutor e tanto, esse Tião, quase uma usina de energia atômica.

A reunião estava marcada para às quatro da tarde na sede da Aruac Filmes, produtora de Eryk, sua mãe, a também cineasta Paula Gaitán e Gabriela, sediada em São Paulo. Por volta das 13 horas, assim que o pequeno Tião se descuidou, imerso em um

episódio de Peppa Pig, saí de casa à francesa e peguei um Uber rumo à rodoviária de Campinas, uma velha conhecida de outros carnavais. Fui até o guichê da viação Cometa, que detém desde há muito tempo o monopólio do itinerário Campinas-São Paulo, e comprei um bilhete para o próximo ônibus. Era um alívio estar sem malas, apenas com uma leve mochila nas costas, mas ainda assim, de quando em quando, eu olhava para trás para me certificar de que não estava me esquecendo de alguma coisa ou de alguma criança. Depois de tanto tempo rodeado de filhos pode ser bem estranha a sensação de estar sozinho.

Entrei no bom e velho Cometa, ônibus que me levou de Campinas a São Paulo incontáveis vezes, quando eu estudava na ECA e vivia entre as duas cidades. Assim que o motor ligou peguei no sono, enquanto Tião provavelmente estava acordado, com os olhos estalados, perguntando à minha mãe onde eu tinha ido. De alguma maneira meu corpo se acostumou tanto com o trajeto que o sono sempre vinha quando o motor ligava e, automaticamente, eu despertava sempre diante do Obelisco Diamante dos Bandeirantes, monumento que marca a entrada da capital, para quem chega da rodovia dos Bandeirantes. Será que um dia existirão monumentos aos povos exterminados pelo bandeirantismo e suas variantes? Será que isso adiantaria de alguma coisa? Logo na entrada da cidade já senti as consequências de tanta riqueza, tanto ouro e diamante: um engarrafamento infernal, que me permitiu contemplar lentamente a tragédia do rio Tietê, sua água correndo sem vida exalando o odor dos esgotos de toda aquela gente. É disso que Kopenawa fala: tanta comida produzida e tanta gente passando fome, tanta riqueza e os rios à míngua. Se vocês fizeram isso com a terra de vocês, por favor deixem a nossa em paz.

Chego na rua da Aruac, no bairro da Lapa, uma hora antes do combinado, e decido almoçar (de novo) em um boteco na esquina para esperar o tempo passar. Peço um virado à paulista, um dos meus pratos favoritos: bisteca suína, virado

de feijão, banana empanada, couve, arroz e torresmo. Quando decido me levantar, começa a cair uma estrondosa chuva de verão. Caminho até a Aruac, protegendo-me da chuva sob as marquises dos prédios, toco a campainha e Margarida me recebe com um sorriso sincero. Margarida é daquelas pessoas que nos dá a impressão de já termos conhecido antes, então, diante de sua franqueza e bom-humor, abraço-a como se fôssemos velhos amigos.

A Aruac fica em um antigo sobrado da Lapa, resistindo à especulação imobiliária e aos prédios que parecem querer engolir São Paulo. A casa é arejada, repleta de janelas e um pequeno jardim. Na cozinha encontro Gabriela Carneiro da Cunha, que não conhecia pessoalmente. Ela está completamente grávida do pequeno Gaetan, que nasceria dentro de alguns meses. Seus olhos brilhavam bastante com essa nova vida pulsando em seu ventre. A gravidez da diretora do filme foi uma das razões para que o trabalho de pós-produção de som tivesse que ser realizado em São Paulo, pois Gabriela queria evitar viagens durante a gravidez, ao mesmo tempo em que achava essencial acompanhar de perto o processo de edição de som e mixagem. Nos cumprimentamos e logo chegou Eryk, seus olhos também faiscavam de energia, um tanto por conta do filme, outro tanto ainda maior pela paternidade com que tanto sonhara. Eu já havia conhecido Eryk pessoalmente, numa situação bastante insólita quando, por volta de 2004, dividimos um táxi com mais duas pessoas, para sair de uma sessão de curtas-metragens durante o Festival de Cinema Universitário da Universidade Federal Fluminense, no Rio de Janeiro, rumo a uma festa qualquer. Quando o táxi passava sobre um viaduto fomos parados por uma viatura da polícia, que nos fez descer do carro e procedeu com um insistente baculejo. Revistaram o carro, porta malas, nossos corpos. Fiquei pensando no que a polícia do Rio de Janeiro tinha na cabeça para parar um táxi daquele jeito. Lembro-me de Eryk

enfrentando um dos policiais, exteriorizando uma revolta que era de todos nós. Lembrei-me de uma fotografia em que Glauber Rocha está enfrentando o cineasta e etnólogo francês Jean Rouch, apontando o dedo em sua cara, e notei uma feliz semelhança entre Eryk e seu pai. Naquele momento jamais imaginei que trabalharíamos juntos em um filme. Não tendo encontrado o que procuravam os policiais viraram as costas e, com a cara amarrada, nos liberaram. Não me lembro de mais nada daquele dia e nem sei se conseguimos chegar a tal festa. Nunca mais havia encontrado Eryk, até o dia da reunião na Aruac.

Fomos até uma sala de reuniões numa espécie de subsolo da casa, e Eryk começou a falar apaixonadamente sobre o filme. De novo, saíam faíscas de seus olhos. Não era apenas o filme que o fazia vibrar, mas o contato com a cosmologia yanomami, o encontro com Davi Kopenawa e a urgência de seu pensamento. O filme estava conectado a um solo mais amplo, já não era sobre um cinema autoral, mas um cinema cosmológico e transpessoal, capaz de se somar na luta de um povo, tornando-se mais uma arma em sua guerrilha cosmopolítica. Luta para defender seu território, sua autonomia, a limpeza de suas águas, a comunicação com os *xapiri*, *urihi a,* a terra-floresta e, no limite, o que resta de habitabilidade na terra. Fazer parte disso e, ao mesmo tempo, poder imprimir no filme meu rastro enquanto artista sonoro me agradou bastante, mais ainda quando Eryk me disse que esse filme é resultado do "encontro entre o nosso cinema e o cinema deles".

Eryk falou sobre a importância do espaço fora de campo, contou que muitas vezes os yanomami se comunicavam a grandes distâncias sem precisar se olhar nos olhos, falavam e ouviam enquanto faziam outras tarefas, e conseguiam compreender coisas vindas de muito longe do campo de visão. Ele me disse que gostaria que, em alguns momentos do filme, os sons humanos pudessem se tornar coadjuvantes, sendo escutados em segundo ou terceiro plano, abrindo espaço para a biofonia da floresta. Me

disse que queria evitar o protagonismo excessivo da voz, contornando essa convenção que força a palavra falada a ocupar um espaço muito maior, tanto em termos de intensidade quanto de tempo de tela, na maior parte das obras audiovisuais. Eryk fala sobre a importância do vento em *Watoriki*, a serra do vento. Diz que ele vinha com força, do nada, arrepiava as árvores e desaparecia. Eryk imita o som do vento nas folhas, com uma onomatopeia bastante expressiva, eu gosto disso. Eu ainda não sabia, mas os ventos seriam personagens fundamentais do som de *A queda do céu*, pois, como me disse Kopenawa, o vento é o som dos *xapiri* brincando.

Gabriela estava particularmente cansada nessa tarde, pois, como me disse, já havia passado da hora do sono das grávidas. Porém, ela foi muito precisa quando me disse que gostaria de transmitir, através do som, uma sensação de circularidade da maloca, algo que sentiu muito presente quando estava em *Watoriki*. Os sons vindos de todas as direções do espaço e não necessariamente correspondentes ao eixo do olhar. Gabriela frisou que "esse filme não deve ser uma janela para o mundo" e por mais que o enquadramento da imagem já seja um recorte, o som deve abrir os espaços, trazendo aquilo que não enxergamos, seja pela escuridão da noite, pela limitação do campo de visão ou por não termos acesso aos mundos dos *xapiripë*. Gabriela me disse que esse era seu primeiro filme enquanto realizadora, e que sua experiência vem do teatro, onde já realizou diversas obras como atriz e diretora. Apesar de já ter atuado em filmes e novelas, o processo de edição de som no audiovisual era algo bastante novo para ela e, como ela mesma me disse "isso pode ser ruim, por conta da falta de experiência, mas também pode ser bom, pela falta de vícios de escuta". Gabriela não poderia estar mais certa, e sua frase profetizou muito do que ocorreria mais adiante, quando o frescor de sua escuta permitiu que saíssemos de alguns labirintos impostos pelo processo de edição de som.

Até então eu não havia visto nada do filme, e sabia apenas o que os diretores haviam me contado. Percebi que suas expectativas para o som do filme eram bastante altas e que, caso aceitasse o trabalho, tal jornada demandaria uma pesquisa intensa não apenas de sons, mas do pensamento sonoro yanomami. Algo que me agradava e me assustava bastante. Para descontrair a reunião, resolvi contar a anedota vivenciada pelo cineasta francês Jean Rouch (1917-2004), trazida no livro *A linguagem secreta do cinema* (2006) de Jean Claude Carrière. Carrière conta que Jean Rouch filmou durante muitos meses uma comunidade de pescadores na Nigéria, coletando o material que daria origem ao filme *A batalha do grande rio* (1951), sobre a caçada aos hipopótamos com arpão, realizada pelo povo Sorko. Além da épica caçada aos hipopótamos, Rouch também filmou o dia a dia dos Sorko, registrando a preparação de alimentos, o despertar na aldeia, conversas à sombra de uma árvore e uma festa animada por tambores. O cineasta fez questão de que seu técnico de som captasse muito bem a música desses tambores, pois tinha a ideia de utilizá-la como trilha sonora do documentário. Quando voltou à França, para iniciar o processo de montagem do filme, Rouch decidiu utilizar o som dos tambores sobre a cena da caçada aos hipopótamos, e ritmou os cortes da imagem com a música produzida pelos Sorko, produzindo um efeito audiovisual que lhe pareceu bastante adequado: utilizar como trilha sonora épica da caçada uma música produzida pela própria comunidade, executar cortes rápidos e curtos como as batucadas do tambor, deixando o espectador quase sem fôlego de tanta emoção e adrenalina.

Com o filme montado, Rouch volta à Nigéria para exibir a cópia aos Sorko e recolher suas impressões sobre o que viram e ouviram. Carrière conta que a comunidade pediu para assistir ao filme várias vezes e, após muito deliberaram, decidiram dar seu parecer: "gostamos muito do filme, mas tinha uma coisa que estava errada". Rouch fica desconcertado e pergunta "mas o que

estava errado?". Ao que um porta-voz da comunidade responde "a caçada aos hipopótamos estava errada. Se tivéssemos feito tanto barulho, os hipopótamos teriam corrido em disparada e nós todos morrido". A ficha caiu e Rouch percebeu que aquela manobra de montagem (utilizar o som da festa na sequência da caçada) que lhe pareceu tão genial era, na verdade, uma grande armadilha. Por mais que o efeito obtido pudesse deixar o espectador eletrizado e aderido ao filme, o uso dos tambores e, em consequência, o uso de uma montagem rápida e picotada, não correspondia à sabedoria ancestral da caça aos hipopótamos: silêncio, paciência e cautela. Rouch volta à França, completamente desconcertado, e decide remontar o filme. A sequência da caçada, uma das mais belas de sua cinematografia, ganha planos longos, de tempo dilatado - o tempo da espera, o tempo do momento certo de agir - e uma trilha sonora extremamente silenciosa. Escutamos apenas o murmúrio do rio, a movimentação sutil dos caçadores na água, uma ou outra respiração contida, até que o primeiro caçador se levanta e lança o arpão. Os hipopótamos começam a correr, os outros caçadores levantam-se de seus esconderijos líquidos, lançam seus arpões e a grande batalha começa. Rouch descobriu que os sons podem matar, ou pelo menos que um som produzido na hora errada, pode matar. E teve a chance, enquanto artista, de escolher entre o efeito espetacular de uma montagem rápida com sons intensos, e a temporalidade dilatada e o silêncio que acompanham um verdadeiro caçador e garantem sucesso na caça. A primeira opção talvez garantisse um efeito mais imediato por meio de um artifício da linguagem cinematográfica, no entanto, apenas a segunda opção permitiria que o espectador se colocasse no ponto de vista/escuta de um caçador Sorko. Rouch teve, assim, a abertura de permitir que seu cinema fosse contaminado e arrastado pelo pensamento Sorko, aceitando modificar a montagem - o que significa aumentar os custos de

produção, prazos, dores de cabeça etc. - ao invés de permanecer agarrado à ideia inicial.

Eryk e Gabriela riram da piada dos hipopótamos e, nesse momento, acho que firmamos nossa parceria. O caminho da edição de som de *A queda do céu* estaria justamente em saber dosar nosso impulso de criar efeitos espetaculares - com os trovões, os sons dos bichos da floresta amazônica, as vozes dos espíritos - e o respeito pela temporalidade de cada acontecimento sonoro gravado em *Watoriki*, sem a necessidade de espetacularizar, espiritualizar, analisar ou recortar excessivamente aquilo que, por si só, já é imenso em sua simplicidade.

Encerrada a reunião, tomo um táxi rumo à rodoviária na hora do rush, dessa vez sem baculejo. Mais um Cometa, relâmpago, o motor liga, eu apago, ainda sem saber como vou resolver o problema da pesquisa e a continuidade do doutorado, por mais que a resposta já estivesse bem diante de mim. Abro a porta da casa da minha mãe e os pequenos vêm ao meu encontro, pulando em meu colo para um abraço apertado: "por quê você demorou tanto?". Papai foi até *Watoriki*, depois deu uma rápida passada pela Nigéria, atravessou São Paulo na chuva às seis da tarde, e finalmente conseguiu pegar carona em um cometa que vinha para Campinas. Até que foi rápido. Penso no som enquanto um poderoso combustível para viagens imateriais.

3.3 Confluir

Após alguns dias recebo de Eryk e Gabriela um link para assistir a um corte provisório do filme. Fiquei impressionado com o magnetismo das imagens, a pulsação que a câmera assumia ao deixar-se contaminar pela força gravitacional dos corpos em movimento durante os rituais. Talvez fosse a própria pulsação da terra, arrastando e confluindo corpos, lente, cinema… Encantou-me também o tempo da montagem, a duração alongada dos

planos, um olhar sem pressa de tirar conclusões precipitadas. Fiquei imaginando a quantidade de sons que poderiam compor, preencher e dançar com a temporalidade que escorria das imagens. Havia também uma sensação de intimidade, o filme nos colocava pele colada a pele com os personagens, ao mesmo tempo em que não negava o abismo que existe entre nós, os *napë* e o povo yanomami. Também me chamou a atenção a presença marcante e fluida dos elementos da natureza: fogo, vento, terra, água, estrelas... E apesar do filme ser conduzido pela figura de Davi Kopenawa, já ficava evidente nesse corte a inexistência de um personagem principal, pois era a coletividade e as conexões entre humanos e não-humanos que moviam o filme do primeiro ao último plano.

Apesar de encantado com o material, fui tomado por certa angústia ao perceber que um trabalho enorme de som se desenhava pela frente. Planos longos e planos gerais repletos de possibilidades sonoras, rituais, danças, vozes de muitos personagens, vozes da natureza e vozes dos espíritos. O filme era praticamente um musical, cantado do início ao fim, e seria necessário criar um ritmo e uma dinâmica quase hipnótica para esses sons; uma construção sonora que fizesse do filme um transe xamânico, ora criando amálgamas, ora rupturas entre as imagens. Um plano de longa duração não pode soar igual do começo ao fim, deve apresentar variações, pulsações e transformações quânticas em sua paisagem sonora ao longo do tempo. Ainda que em um nível molecular, no campo das sutilezas, a construção dessas variações sonoras é bastante trabalhosa e complexa, e dificilmente uma única gravação de campo irá trazer a sonoridade integral que a cena precisa, cabendo ao *sound designer* construir tal sonoridade a partir de pequenos fragmentos sonoros das mais diversas origens, como um patchwork composto por infinidades de retalhos sônicos e que, para piorar, deve possuir algum grau de coerência acústica como resultado final. Um plano sequência pode começar no

silêncio absoluto e terminar povoado de sons intensos, quase ensurdecedores, com possibilidades infinitas de variações sonoras entre o ponto de partida A e o ponto de chegada B - imaginemos um plano geral que mostra um trilho de trem vazio nas montanhas. Podemos começar ouvindo o vento nas árvores, ou nos fios, alguns insetos, um boi mugindo ao longe. De repente o trem surge, minúsculo no horizonte, começamos a escutar sua vibração distante, uma buzina ecoando no vale, até que gradualmente o som do trem passa a ocupar o primeiro plano da paisagem sonora, agiganta-se conforme a locomotiva aproxima-se da câmera, toma conta de tudo, escutamos ferros, caldeira, mecanismos variados, engrenagens, até que o trem passa e a paisagem retoma o silêncio, mas já é um silêncio diferente do inicial, pois nenhum silêncio se repete, como afirmou John Cage. Assim, via de regra, tomadas longas dão muito mais trabalho para o som do que planos curtos picotados pela montagem.

Pensamentos assim me atravessavam depois que terminei de assistir ao corte provisório do filme. Mas o que mais me angustiava era o fato de não conhecer praticamente nada sobre a cosmologia yanomami - como eles escutam o mundo, sobre o que cantam? Qual a importância dos sons para esse povo, de quais significados revestem os cantos dos pássaros de suas matas, que pássaros são esses? - Eu sequer havia lido *A queda do céu* e, para piorar as coisas, eu ainda tinha um doutorado para concluir, uma tese atrasada ainda sem recorte definido e para a qual eu só havia escrito umas poucas linhas.

As férias acabam. Com o amor renovado, deixo Miranda em São Paulo, na casa de sua mãe, e sigo de ônibus com Eufrates, Clara e Sebastião para Goiás. De volta ao cerrado, coloco-me a andar de um lado para o outro, pensando em como encontrar tempo para conciliar a pesquisa da minha tese, cujo tema ainda era o ensino de som no Bacharelado em Cinema do Instituto Federal de Goiás, onde atuo como docente, com a pós-produção

de som de *A queda do céu*, cujo corte final chegaria até mim dentro de alguns dias e demandaria uma entrega de corpo e alma. Talvez eu pudesse acordar mais cedo, tipo às 4 da manhã, estudar e escrever um pouco, levar as crianças na escola, trabalhar no filme enquanto os pequenos estudam… Mas Margarida já havia deixado claro, desde o início da nossa conversa, que Eryk e Gabriela achavam fundamental que eu trabalhasse presencialmente com eles em São Paulo, durante pelo menos um mês antes da mixagem final. Isso significava trabalhar diariamente dentro de um estúdio de 6 a 8 horas, ao final das quais, eu bem sabia, minha cabeça e meus ouvidos estariam estafados, e eu só conseguiria ler umas poucas linhas antes de cair na cama, renovando-me para recomeçar o trabalho no dia seguinte.

Ruminando esses pensamentos e tentando vislumbrar alguma possibilidade de conciliar pesquisa e prática, recebo de Eryk um PDF do texto *A floresta poliglota*, de Bruce Albert. Eryk acreditava que esse texto poderia guiar o trabalho de som no filme, e gostaria que eu lesse enquanto a montagem das imagens ainda não se concluía. Mal havia chegado no terceiro parágrafo e as placas tectônicas do meu cérebro começaram a se chocar - um pesquisador escrevendo sobre som a partir da cosmologia yanomami, investigando a importância e os mecanismos de escuta desse povo da floresta, pesquisando o canto das rãs, cigarras, pássaros, técnicas de caça e de diplomacia entre mundos humanos e não-humanos a partir dos sons… Bang! Como eu havia demorado tanto e me deixado angustiar durante dias, quando a resposta parecia óbvia e bem diante do meu nariz: mude o tema de sua tese, pesquise o processo de construção sonora do filme *A queda do céu*, fazendo-o dialogar com os escritos de Kopenawa, Albert e toda literatura etnográfica que já passou por você.

O óbvio muitas vezes nos foge ao entendimento, e abrir-se às confluências requer um certo grau de desapego e

desprendimento que, na maioria dos casos, a compartimentação dos campos do saber, a divisão rigorosa entre teoria e prática, a urgência dos prazos e a especialização excessiva não nos permite ter. Nos especializamos tanto a ponto de deixarmos de enxergar e sentir as conexões que, naturalmente, existem entre todas as coisas e também nos atravessam. Para confluir também é necessário soltar.

Tomei coragem e conversei com meu orientador. Expliquei a ele os motivos da mudança, falei um pouco sobre o filme, já esperando uma bronca e o pedido de um relatório explicando formalmente as razões dessa guinada brusca. Para minha surpresa, Thiago adorou a ideia e disse: demorou mas você encontrou o caminho, agora segue por ele.

- Mas Thiago, e a linha de pesquisa do programa? Como justificar que o trabalho ainda pertence à linha C, Arte, Educação e Cultura Visual?
- Em sua dissertação de mestrado você já demonstrou, utilizando diversos autores trabalhados no programa, que a Cultura Visual é também sonora. Certo?
- Sim. Mas e a educação, onde entra?
- E por acaso os Yanomami não se educam através dos sons? O som não é ferramenta pedagógica tanto para o aprendizado prático quanto espiritual? Os xamãs não precisam aprender a escutar as canções do espíritos auxiliares, e posteriormente cantá-las para ensinar aos demais membros da comunidade as palavras dos *xapiri*?
- Sim. É uma espécie de escola sem livros em que o som se torna veículo de aprendizado e ferramenta de locomoção entre mundos humanos e não-humanos.
- Pois então, você não fugiu nem do seu tema geral (o som), nem da linha de pesquisa do programa. Você confluiu.

Desliguei o telefone aliviado, com a certeza de que nem só de decepções vive o pesquisador, agradecendo por estar cursando um programa de pós-graduação aberto aos processos dinâmicos de pesquisa, capaz de abraçar o estudo de objetos não-fixos, que se constituem à medida em que são pesquisados. Assim, pude iniciar os trabalhos com certa liberdade, permitindo que pesquisa e produção artística se contaminassem mutuamente, em tempo real - leitura e escrita fazendo brotar ideias de criação sonora, ao mesmo tempo em que composições de som fossem capazes de disparar conceitos e abrir caminhos de pesquisa.

3.4 Abrir-se ao erro

Erro, errado, errância. Temos um medo enorme disso, medo de falhar. Certa vez um capoeirista, mestre Baianinho, me disse que ao reconhecer um erro e afirmar "eu errei", nos tornamos, através de um jogo de palavras, rei: eu - e - rei. Ainda segundo Mestre Baianinho, ser rei não significa possuir territórios nem riquezas, mas manifestar o divino em nós com sabedoria, como o rei Salomão. Para o *sound designer* norte-americano Randy Thom, "um artesão sabe como evitar os acidentes. Um artista sabe como utilizá-los" (2017, disponível em https://randythom.blog/2017/04/08/the-connoisseur-of-mistakes-a-craftsman-knows-how-to-avoid-accidents-an-artist-knows-how-to-use-them/). Thom acredita que a capacidade de reorganizar acidentes é uma das bases do trabalho criativo do *sound design.* Lembro-me das incontáveis vezes em que estava editando o som de um filme e, por engano, dispus ou cortei um som no lugar errado, e foi justamente este erro que me conduziu à sonoridade que a cena precisava (e que eu jamais poderia ter previsto de antemão). Quantas vezes não saí a campo para gravar um som específico e me deparei com tantos outros, e

esses sons inesperados conectaram ideias que existiam fora de mim, pois escutar é abrir-se "à incerteza do mundo" (Peterson e Brennan, 2021, p.373).

Está escuro, é noite sem lua. Saio para gravar ambientes de grilos e cachorros latindo ao longe. Aumento bastante o volume de gravação para que o microfone possa captar a sutileza dos ruídos mais distantes. Subitamente uma ave noturna grita enquanto dá um vôo rasante muito próximo à membrana do microfone. Tomado de horror por aquilo que não se vê, atravessado pela vocalização monstruosa da criatura, potencializada pelo alto ganho do gravador - posso escutar o farfalhar de suas asas, talvez até sua respiração. Escuto também minha própria respiração acelerada, coração batendo na goela, até que deixo escapar um grito de susto, nascido das entranhas de um humano apavorado: não sou mais espectador passivo e distanciado, mas agente compositor da paisagem sonora multiespécie que me cerca. O grito da ave desencadeia o meu. Trêmulo, deixo cair o microfone no chão. Os latidos ao longe, o grasnado da ave, minha interjeição, o baque seco do microfone caindo no chão: todos esses ruídos, totalmente inesperados e fora do *script*, podem ser utilizados enquanto matéria sonora na construção de um filme. Nenhum erro ou acidente deve ser, a princípio, descartado. Inicialmente, pensei que meu grito pudesse ter estragado a gravação, mas hoje percebo que não existe estrago que não possa ser utilizado a nosso favor.

Estou em uma caverna gravando falas de um ator para um curta-metragem. O ator começa a executar vocalizações em tom bastante grave, fazendo-as ressoar pela superfície da caverna. Peço a ele que caminhe enquanto canta, procurando diferentes pontos acústicos e zonas de ressonância. Subitamente um chiado agudo e apavorante invade o microfone, como um disparo. É um som áspero, cortante e duradouro, cuja frequência e intensidade parecem aumentar rapidamente, como um zumbido

crescente no ouvido. Apesar de marcante para os ouvidos, esse som não possuía nenhuma fonte visível, o que o revestia de um mistério quase sobrenatural. Com medo de danificar o equipamento e minha integridade espiritual, desligo tudo, encerro a gravação e volto à superfície. Técnicos diriam que é um ruído típico causado por excesso de umidade na cápsula do microfone, mas para mim era mais do que isso. Uma interferência vinda de fora do campo visível, do ventre da terra, carregada de sentido e sensação, expulsando-me da caverna. Confesso que nunca utilizei as gravações das vocalizações do ator, pois o curta-metragem nunca foi finalizado, no entanto, a interferência aguda misteriosa está presente no trabalho sonoro de *A queda do céu*, mais precisamente no momento em que uma nuvem negra toma conta da tela - o céu que desaba - imergindo o espectador em uma longa sequência no escuro, em tela preta, que será abordada mais adiante na pesquisa.

Erro e experimentação caminham lado a lado. Errância. Ainda segundo Randy Thom, uma das condições cruciais para que o trabalho de *sound design* possa de fato contribuir com a narrativa fílmica é o tempo para experimentar, "permitindo que riscos sejam corridos, permitindo experimentos fracassados" (Thom, 2020, disponível em https://randythom.blog/2020/05/04/they-got-it-all-wrong-about-sound-design/). No trabalho sonoro de *A queda do céu*, esse tempo começou a correr a partir do momento em que voltei a Goiás e recebi o material do som direto do filme, as gravações de campo realizadas por Marcos Lopes. Antes mesmo de receber o corte final da imagem, lancei-me em longas incursões de escuta desse material exclusivamente sonoro, deixando-o tocar nos alto-falantes por horas e horas a fio, como se fosse um longo disco de música da floresta. Era minha chance de submergir e conhecer um pouco do povo yanomami através dos sons, no escuro, sem imagens. Era minha chance de permitir que imagens

se formassem livremente, em minha mente e ao redor de mim, a partir das vibrações sonoras que foram captadas em *Watoriki* e agora saíam dos monitores do estúdio. Ao escutar as gravações eu ia parando aqui e ali, tomando notas e criando marcas (*markers)* no software de edição (*protools).* Esse procedimento de escutar, parar, refletir e criar marcas na timeline para acontecimentos sonoros específicos foi utilizado até o fim do processo de pós-produção sonora do filme, tendo funcionado como uma metodologia eficiente para catalogar, organizar e navegar pelo extenso arquivo de som direto. As longas horas desse material bruto ainda não foram completamente desvendadas, mas até mesmo durante a mixagem, nas últimas etapas do processo de finalização de áudio, revelavam segredos que caíam como uma luva no filme.

Como um etnógrafo pude conhecer, através dos sons, um pouco mais sobre aquilo que alguns chamariam de objeto de pesquisa, mas que prefiro chamar de professores. Aprendi sobre e com os yanomami, escutando não somente suas palavras, mas cantos, gritos, respiração, brincadeiras, silêncios, rituais, trabalhos. O timbó sendo pilado para a pesca, as ondas de rádio fazendo a comunicação entre as diversas aldeias do território, os bichos ao redor da maloca, passos no solo úmido da floresta, crianças no igarapé, sopros de *yakoana*, o avião do garimpo rondando… Paralelamente, a leitura do livro *A queda do céu* e textos como *A floresta poliglota*, forneciam-me chaves para interpretar aqueles sons e entender melhor como e por quem eles eram escutados. O tucano branco traz no canto a saudade. O mutum (*Titi kiki*) é a origem da noite…

Um dos sons que mais me surpreendeu, ainda nessa etapa de pura escuta, foi o grito de uma criança ao longe na mata. Sua voz humana misturava-se com outras vozes da floresta, compunha-se com insetos, pássaros, vento; diluía-se na acústica da mata, era componente multiespécie e não protagonista. A organicidade da voz da criança e sua mistura

natural com os outros sons do espaço me fez pensar que os sons humanos, no filme, não precisariam estar sempre em primeiro plano, mas poderiam se amalgamar musicalmente com outras manifestações acústicas da floresta. Essa gravação me fez pensar que o grito de uma criança Yanomami na mata é também um grito de sobrevivência - sobrevivência de um povo e da própria floresta, pois eles juntos estabeleceram, ao longo de séculos, relações de profundo mutualismo. A floresta não tem sentido sem os povos que dela se originam. A floresta, desapossada dos gritos alegres de uma criança Yanomami, é uma floresta morta. Assim, a voz presente de uma criança que rasga o silêncio, por mais breve que seja, é uma afirmação de vida, um fragmento da eternidade. Um grito que segue soando desde os primeiros tempos, mesmo sob constante ameaça, desaparecendo e ressurgindo, como as próprias ondas sonoras. Tudo isso senti ao escutar o áudio sem imagens, a criança sem rosto, atemporal, cujo grito de guerra e de vida está presente no desenho de som do filme *A queda do céu.*

Muitos profissionais e pesquisadores da eco-acústica valorizam gravações de animais raros, vocalizações de espécies ameaçadas, "natureza pura", e acabam por ignorar, na maioria dos casos, as sonoridades antropogênicas dos povos originários, cuja existência é fundamental para a manutenção da biodiversidade. Comento sobre isso com Gabriela em uma de nossas reuniões virtuais, e ela me diz que gosta muito da ideia de manejo: perceber que os Yanomami manejam a floresta, ao mesmo tempo em que são manejados por ela. Manejo em oposição a extrativismo, seja ele de recursos naturais, humanos, audiovisuais…

Durante a pesquisa por sons ambientes que pudessem servir à edição de som de *A queda do céu,* encontrei em sites especializados (como o asoundeffect.com) diversas gravações realizadas na floresta amazônica. Eram gravações belíssimas, realizadas por profissionais de vários cantos do mundo, cada

uma com sua particularidade, mas todas com uma coisa em comum: em nenhuma delas podemos escutar as vozes dos povos da floresta. São gravações que tentam excluir o elemento humano, como se este fosse uma impureza nos sons da natureza que pretendem captar, como se o humano também não fizesse parte da ecologia da floresta. Assim, percebi que a força das gravações de Marcos, aquilo que as tornava infinitamente mais ricas, era o componente humano e sua integração com a paisagem sonora da floresta. Por mais que as gravações "gringas" pudessem empregar equipamentos de ponta, microfones aos montes e uma qualidade técnica invejável, elas omitiam o que, para nós, era o principal: a sonoridade dos habitantes da floresta e as relações que elas estabelecem com a paisagem sonora geral. As gravações realizadas na floresta amazônica por grandes nomes do *field recording*[40], como George Vlad, por exemplo, nos trazem diferentes espécies de animais (anuros, pássaros, felinos, primatas, insetos, roedores etc.) e acontecimentos naturais únicos (trovoadas, ventanias, chuvas torrenciais, crepitar de árvores), alguns deles bastante polifônicos e impactantes, valiosíssimos tanto em termos estéticos quanto científicos, mas todos vazios de elementos humanos.

Já nas gravações de Marcos Lopes podemos perceber relações de diálogos entre sons yanomami e ambiências da floresta, conversas sonoras entre humanos e mais que humanos, teias de pertencimento, rimas de ritmo, timbre e frequência. Escutamos canções dos *xapiri* através das bocas dos xamãs, ouvimos seus sopros de cura. Mais do que efeitos sonoros exóticos da última moda, esses sons abrem-se às conexões múltiplas de um poliglotismo humanimal constituinte do pensamento e do modo de vida yanomami, sua cosmologia - "os *xapiri* são tão numerosos quanto as estrelas" (Kopenawa, 2024), suas canções nunca acabam nas bocas infinitas das *Amoã hi ki*,

[40] Field Recording é o termo em inglês dado ao trabalho de gravações sonoras realizadas em campo. Tais gravações podem ser utilizadas em produtos audiovisuais, pesquisas científicas, artes visuais etc.

as árvores com canto. Abundância de conexões sonoras não apenas entre indivíduos de espécies diferentes, mas entre sociedades multiespécies, como nos mostra Albert,

> uma dupla nota grave do cri-crió seguida de seu chamado ressonante são considerados como o *heã* das trovoadas, enquanto a assombrosa canção matutina do udu-de-coroa-azul anuncia o "tempo dos macacos gordos" (pico da estação chuvosa de junho a agosto) e as rajadas de gorjeios agudos do pipira-vermelha indicam o começo do "tempo da fruta da pupunha" (de janeiro a março). Por fim, as fortes estridulações das grandes cigarras marcam a chegada de *Omoari a*, o ser da estação seca. (Albert e Kopenawa, 2018, p.4)

A partir das gravações de Lopes, adensadas pela leitura de obras de Kopenawa, Albert, Viveiros de Castro, entre outros, podemos repensar as limitações de nossa própria escuta ocidentalizada, ainda excessivamente ocular e materialista, e apontar possibilidades sonoras para um cinema xamânico. Logo percebi que o ponto zero do trabalho de *sound design* em *A queda do céu* seria, antes de tudo, a escuta atenta e a organização do material bruto do som direto. Tentei realizar essa escuta não apenas com os ouvidos de um profissional criativo da indústria do audiovisual brasileiro, ou ouvidos de um pesquisador, etnógrafo, mas tentei também abrir os ouvidos como quem tem a chance de receber uma iniciação xamânica ou uma sessão de cura através de sons.

O arquivo sonoro produzido por Marcos Lopes foi um poderoso farol no trabalho de pós-produção de áudio de *A queda do céu.* Sorte a minha, assim não precisei gastar dinheiro comprando bibliotecas amazônicas na internet, todas elas vendidas em dólar.

3.5 Floresta de cristal

Escrevo sobre o som porque esse parece ser meu campo de atuação prática e teórica, minha especialidade, por assim dizer, com todas as vantagens e riscos que o termo 'especialização' pode trazer. Ao nos especializarmos

excessivamente em determinada área - e os técnicos do audiovisual sabem bem disso - corremos o risco de perder a percepção holística e empobrecer as relações de interdependência e mutualismo que conectam diferentes áreas do cérebro, da ciência, das artes... Filmes são mais do que a mera soma de suas partes, e por mais qualidades técnicas que as áreas isoladas de um filme possam apresentar, isso não garante que o resultado fílmico total seja uma obra memorável. Filmes são organismos vivos compostos por partes interdependentes que ressoam umas nas outras e afetam-se mutuamente. O som interfere na percepção do tempo, ocupa e habita zonas escuras da imagem, sugere e produz espaços fora de quadro; a luz, por sua vez, participa da nossa percepção dos sons, da cor, da temperatura, do clima. Cheiros afetam nosso paladar, estado de espírito etc., pois somos, no fundo, seres sinestésicos.

Ainda antes de receber o corte final de *A queda do céu*, enquanto dedicava-me à escuta do material bruto do som direto e à leitura de textos que poderiam me auxiliar no trabalho prático e teórico, encontro o texto *A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos*, publicado em 2006 pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. No texto fica evidente a presença da sinestesia e o aguçamento/aprendizado multisensorial que se coloca nas relações entre os Yanomami e a floresta, entre humanos e espíritos. Uma ontologia multisensorial. Formas de aprender mundos através dos sentidos, sem precisar virar bicho para isso. Pois não se trata de instintos aguçados, mas de um pensamento, uma ontologia, que tem som, cheiro, sabor, temperatura.

"É ao morrer sob o efeito da droga alucinógena *yãkõana*, que os xamãs são capazes não apenas de ver espíritos, mas de ver *como* espíritos" (Viveiros de Castro, 2006, p.329-330). Segundo descrições de Kopenawa, os *xapiripë* são infinitamente

numerosos, descem por caminhos de luz finos e delicados como teias de aranha, possuem brilho, vestem adornos e pinturas corporais de cores intensas e perfumadas, perto das quais as pinturas yanomami parecem cinzentas e sem graça. Apesar de serem minúsculos, os *xapiripë* são dotados de força descomunal e viajam rápido, "como um satélite" (Kopenawa, 2024).

> já o corpo dos *xapiri* não contém nenhuma carne podre, de modo que mesmo seus peidos espalham um perfume agradável! Aliás, eles costumam cheirá-los nas mãos em concha. É, para eles, uma energia que não querem perder. (Kopenawa e Albert, 2004, p.128).

Aos *xapiripë* abundam perfumes, cantos, força, beleza, brilhos, luz, ao mesmo tempo em que são praticamente invisíveis, do tamanho de um grão de poeira. Viveiros de Castro observa que "um espírito é menos que um corpo - os *xapiripë* são partículas de poeira, miniaturas de humanos" (2006, p.326), ao mesmo tempo em que é também "mais que um corpo - aparência magnífica, eventualmente terrificante, ornamentação corporal soberba, brilho, perfume, beleza" (ibidem). Sendo assim, os *xapiripë* são seres altamente sinestésicos, ensinam através dos sentidos - música, cheiros, dilaceramento do corpo, troca da boca pelo ânus, lixamento da língua. Percebo que, para os Yanomami, as relações entre seres humanos e mais que humanos da floresta, assim como o aprendizado contínuo com os *xapiripë,* se dão através dos sentidos, em uma pedagogia multisensorial ou sinestésica. Transpor para a tela de cinema, em *A queda do céu,* essa abordagem sinestésica significava, muitas vezes, desconstruir o ocularcentrismo e a primazia da visão que se faz tão presente na história do cinema e das artes visuais, e foi um desafio levado adiante por todas as áreas do filme: da fotografia, por exemplo quando a câmera aceita deixar-se levar pela própria força gravitacional da terra e desenquadrar o rosto de quem fala, ao som que tenta tornar audível a respiração de uma pedra. Ao ler a *Floresta de Cristal* (2006)

enquanto escutava o material bruto do som direto, pude vislumbrar algumas possibilidades para o trabalho de desenho de som no filme, já percebendo que as construções sonoras da obra deveriam falar não somente aos ouvidos ou ao intelecto do espectador, mas ressoar em seus corpos, arrebatar outros sentidos, ouvir com os olhos, escutar com o tato, assistir pela pele, ouver. Abrir trilhas entre mundos, "tornar audíveis forças não-audíveis" (Deleuze, 2003) e criar, quando possível, momentos de transe audiovisual. Como isso seria feito, no entanto, ainda era uma questão que só o tempo de experimentação e os diálogos constantes com os diretores iriam responder.

Outro aspecto muito importante das gravações originais é que praticamente todas elas estão povoadas de multidões, humanas e não humanas. São sempre sons coletivos, famílias de vozes - um ancião que tosse, uma criança que ri, o japiim que canta, os convidados da festa *reahu* chegando ao longe na mata, cantando, a dança de apresentação dos convidados, mulheres e crianças batendo os pés com chocalhos nas canelas enquanto entoam seus *heri*[41]. Essa coletividade, presente tanto na biofonia da mata, quanto nas paisagens sonoras da maloca e nos elementos naturais - vento, terra, fogo, água e ar - era reveladora do mutualismo e da teia invisível que se tece entre os Yanomami e a floresta, e com certeza deveria ser respeitada e potencializada pelo trabalho de desenho de som do filme. Por mais que a imagem do filme não saia de *Watoriki*, diversas outras aldeias do território yanomami se fazem presentes no filme, por exemplo, através das ondas de rádio que surgem em algumas sequências - o aparelho de rádio é filmado recebendo sons até mesmo quando não há ninguém na sala de radiofonia para escutar a mensagem. Imagens são povoadas de sons mesmo quando não vemos ninguém em cena, e da mesma maneira que o

[41] "os cantos *heri* são destinados a celebrar a alegria da fartura de alimentos numa festa *reahu*" (Kopenawa e Albert, 2015, p.667), realizados por mulheres e crianças.

filme se abre para captar ondas de rádio vindas de pontos distante do espaço, o desenho de som deve abrir-se para captar sons do invisível: a seiva fluindo dentro de uma árvore, raizes se alastrando pelas profundezas do solo, o céu caindo, os cantos dos *xapipripë* que brincam no vento. Faço uma nota mental: pensar em sons povoados e coletivos é diferente de pensar em sons altos ou intensos o tempo todo - o filme também deve respirar silêncios, o silêncio da mata que nunca se repete, que nunca é vazio, mas pode povoar-se de pulsações moleculares sutis, como o crepitar de uma árvore, o igarapé correndo ao longe, um inseto levantando voo… Pensar nos pequenos sons quase imperceptíveis mas que, quando ouvidos com atenção, fazem vibrar uma multidão.

3.6 Versão provisória de nós mesmos

Goiás, Fevereiro de 2024. No conforto da casa e do estúdio, escuto diariamente as gravações de Watoriki como se fossem longos discos de música - como se fossem não, porque são! Se soubermos escutar corretamente, afinal, todos os sons podem ser percebidos musicalmente. Margarida, a querida produtora portuguesa, me liga e diz que Gabriela, Eryk e Renato Vallone, o montador do filme, chegaram a um corte provisório e gostariam que eu fizesse um primeiro tratamento de som, pois pretendem enviar uma cópia para a seleção do festival de Cannes, prestes a se encerrar. Costumo ser resistente a essas versões provisórias, pois em pouco tempo o corte da imagem acaba mudando e todo o trabalho de som tem de ser refeito, aproveitando-se pouca coisa daquilo que era provisório. Por outro lado, é um momento importante para começar a experimentar com o material, entender como o filme responde às composições sonoras, mapear os momentos de maior dificuldade para o trabalho de som, começar o diálogo com os diretores a partir de construções sonoras concretas, mas sem a

responsabilidade de ter que se chegar imediatamente à versão final. Me agrada a ideia de esboçar. Em certa medida, tudo é provisório e quanto antes começarmos a movimentar o caldeirão dessa mistura maleável de imagens e sons que é o processo do fazer cinematográfico, mais tempo teremos para descobrir e amadurecer as ideias que surgem, muitas vezes, a partir de sucessivas tentativas e erros. Acertos gerados a partir de fracassos, como o processo de invenção de nós mesmos, esses seres eternamente provisórios, por mais acabados que se pretendam ser.

Muitas vezes o resultado prático final do som de uma cena é o exato oposto daquilo que se discutiu amplamente em longas reuniões de pré-produção. Lembro-me que Eryk me disse que a cena de abertura do filme teria que ser povoada de sons desde o início: sons do vento, da mata, dos bichos, sons dos espíritos em meio às vozes dos yanomami que caminham em direção à câmera. Já no resultado final, a sequência de abertura começa em silêncio absoluto - imagem sem som, como no cinema dos primeiros tempos - e os sons vão surgindo pontualmente, um a um, conforme o plano avança. Não escutamos as vozes dos caçadores yanomami que surgem no horizonte da tela, trêmulos como uma miragem. Não escutamos nenhum bicho, nenhum canto, até que ouvimos a primeira rajada de vento nas folhas da mata e no capim na beira da estrada. Conforme os caçadores se aproximam começamos a escutar alguns bichos, cujos sons se confundem com as vozes difusas (humanas?), ainda fracas e sumidiças, do povo de Davi Kopenawa. Ainda não sabemos se o que escutamos são bichos ou humanos, pássaros ou crianças, miragem ou paisagem. Os sons diluem-se como vapor no silêncio inicial da cena. É como se a paisagem da floresta sem o povo Yanomami fosse vazia e sem vida. Gradualmente surgem vozes e cantos - de gente, de animais, de inseto, folhas, placas tectônicas - que vão aumentando de intensidade conforme os personagens aproximam-se da câmera. É o grupo Yanomami, que

começa quase invisível na tela, quem traz de arrasto os sons, não apenas de suas próprias vozes ou de seus passos, mas de todo emaranhado biofônico visível e invisível com o qual estão amplamente conectados. Um rizoma sonoro que se agiganta gradualmente, conforme os caçadores vão se revelando. O plano de abertura de *A queda do céu* é um plano sequência fixo com 8 minutos de duração, que começa mudo e termina povoado de intensidades sonoras, multidões polifônicas e timbres multiespécie que culminam com olhar de Davi Kopenawa encarando diretamente a lente da equipe, nosso olho *napë*, seguido pelo estrondo de um trovão que anuncia a queda do céu.

Para se chegar a essa construção sonora, que hoje pode nos parecer simples e natural, foram necessários meses de trabalho, e sua forma final só foi alcançada nos últimos dias da mixagem do filme. Tal resultado não seria possível, no entanto, sem a primeira versão provisória, na qual a cena de abertura ainda estava excessivamente carregada de sons do início ao fim, pois ainda buscávamos causar um efeito estético a partir do acréscimo de ruídos sem considerar o silêncio como um elemento central da cena, o ponto zero da paisagem: não é a imagem inicial que traz os sons, mas a lenta chegada dos Yanomami diante da câmera. São eles que ativam, gradualmente, os sons da floresta de cristal, onde

> aquilo que é normalmente invisível é também o que é anormalmente luminoso. A luminosidade intensa dos espíritos indica o caráter super-visível destes seres, que são "invisíveis" ao olho desarmado pela mesma razão que a luz o é – por ser a condição do visível (Viveiros de Castro, 2006, p.332)

Ainda em outra cena da versão provisória, na qual imagens de arquivo de tragédias naturais surgiam na tela enquanto a voz de Davi Kopenawa profetizava a vingança do mundo, utilizei, ao fundo, um trecho do som de uma sessão xamânica, na qual um xamã mais velho entoa seus cantos para curar uma criança, que chora e grita de dor. O uso desse som da sessão de cura xamânica, para mim, evocava a ideia da terra doente

(os gritos de dor de uma criança) e os esforços dos xamãs yanomami em reverter essa situação, enquanto a natureza procurava-se vingar com enchentes, ventanias e terremotos dos comedores de terra (nós!). Pareceu-me uma construção sonora bastante impactante e esteticamente eficiente, e pensei comigo mesmo "nessa eu acertei!". Enviei a versão provisória e aguardei ansioso pelo retorno dos diretores.

Dois dias depois, quando estou buscando meu filho Eufrates na escola, o telefone toca. É Eryk, querendo falar sobre o som do filme. Peço para Eufrates esperar na sombra de uma árvore, e gesticulando com as mãos tento sinalizar que a conversa só vai demorar um minutinho. Eufrates dá de ombros, pois sabe que é mentira. Do outro lado da linha, Eryk me diz que gostou de muita coisa, que estamos começando a trilhar um caminho inventivo para os sons do filme - o som desse filme tem que ser como uma transe xamânico, Guile! - ele me diz, enquanto motos passam zunindo pela rua.

- Tô ouvindo barulho de trânsito, você tá na rua? Quer que te ligue depois, Guile?
- Não, pode falar, tá tudo tranquilo aqui.

Eufrates me encara da sombra de sua árvore com cara de adolescente com vontade de chegar logo em casa e almoçar, e percebo que, para ele, talvez não esteja tudo tão tranquilo assim. Viro as costas e sigo com o telefonema. Eryk continua,

- Gostei mesmo do som, mas também preciso falar de algo que me incomodou num momento específico. O choro e os gritos da criança. Não queremos mostrar os Yanomami sofrendo assim. A TV já fez isso quando houve aquele escândalo de desnutrição nas aldeias Yanomami depois da pandemia. Não queremos espetacularizar esse choro.

A fala de Eryk mexeu comigo, refleti muito sobre isso. Aquilo que parecia ser uma construção sonora eficiente, poética até, escondia armadilhas. Nota mental: nunca esquecer

de desconfiar das próprias criações. Utilizar sons de pessoas em filmes, suas vozes mesmo sem imagens, é também uma maneira de representá-las. Não é possível fazer isso sem se perguntar: será que essas pessoas querem ser assim representadas? Aquilo que poderia ter sido um balde de água fria, foi na verdade o início de um diálogo franco entre mim e os diretores - um diálogo que permeou todo processo e nos permitiu desvelar e encontrar o som que queríamos e o som que não queríamos para o filme. Cada som experimentado nos fazia pensar, colocava a obra em estados de ebulição, nos levava e levava as imagens para caminhos diversos, caminhos que foram sendo trilhados ou abandonados coletivamente. Entre atalhos, desvios e andar em círculos, fomos, pouco a pouco, descobrindo o que podia o som, a trilha, o trilheiro, a picada sonora aberta em meio à mata das imagens e do ritmo de *A queda do céu.*

Desliguei o telefone e Eufrates me olhou aliviado enquanto entrava no carro. Suspirei, pensando na imensidão do trabalho que ainda teria pela frente. De volta ao estúdio, removi o som do choro da criança, mantive alguns cânticos de cura do xamã invisível (pois ele era só som) e finalizei a versão provisória da cópia para a seleção de Cannes. Margarida me agradeceu e disse que havia comprado minha passagem para São Paulo, para daqui a quinze dias. Em duas semanas eu deveria me despedir das crianças, da companheira Raisa, preparar as malas e os HDs com o material do filme, para embarcar numa jornada de 2 meses de trabalho contínuo nos estúdios JLS, na Rua Albion, bairro da Lapa, em São Paulo, onde o som do filme seria finalizado.

3.7 Articulações operárias

Desde o início das nossas negociações Margarida já havia me dito que Eryk e Gabriela achavam fundamental que tivéssemos esse momento de trabalho presencial, em conjunto, pois os

diretores não abriam mão de acompanhar de perto o processo de criação do desenho de som do filme. Cogitei a possibilidade dos diretores virem até Goiás, pois poderíamos utilizar a estrutura do meu estúdio sem ter custos extras de locação de um estúdio em São Paulo, no entanto, Gabriela estava grávida - sim! ela gestava um filme e um filho, ou dois filhos de naturezas diferentes - e não poderia se ausentar de São Paulo naquele momento. A ideia de poder estar mais perto da minha filha Miranda, que mora na capital Paulista, também me agradava, além da possibilidade de rever os amigos de longa data dos estúdios JLS, cuja sigla significa José Luiz Sasso, profissional com mais de 50 anos de experiência no som do cinema brasileiro e um de meus primeiros mestres, com quem aprendo e me divirto a cada encontro.

No entanto, Margarida também deixou claro que não haveria ajuda de custo para hospedagem, transporte nem alimentação - meus gastos teriam que estar embutidos no cachê que já havíamos acordado. Na prática, se eu não quisesse gastar metade do meu salário para me manter em São Paulo, eu deveria pensar em uma maneira alternativa de me virar. Liguei então para meu amigo de faculdade, e também profissional do som, Daniel Turini, pois sabia que ele morava na Lapa. Perguntei se ele poderia me hospedar por dois meses, e ele me disse que a edícula de sua casa estava disponível. Não é nada muito luxuoso, ele me alertou - apenas um quarto com cama e um banheiro externo. Está ótimo, pensei. Será meu quarto de monge e, melhor de tudo, posso ir e voltar caminhando do estúdio para economizar com o transporte e manter o corpo em dia. Ofereci o pagamento de um valor simbólico pela acolhida, mas Turini se recusou. “Só me traz uma lembrança de Goiás”, disse ele.

Nessa mesma época, antes de ir a São Paulo, faço também uma conexão com Juliano Schultz, amigo e artista de foley radicado na cidade de Curitiba, Paraná, e convido-o para

gravar e editar os foleys do filme. Não vou explicar aqui o que csão foleys (ver nota de rodapé 22, página 25), pois isso daria uma tese à parte, mas muitos dos passos, panelas, facões, galhos e outros objetos de cena que ouvimos no filme foram gravados e editados por Schultz e sua equipe. Schultz me pediu para que fosse enviado a ele um corte definitivo e não provisório, pois como os foleys possuem uma relação de sincronia extremamente precisa com as imagens, qualquer alteração posterior poderia colocar todo o trabalho a perder. Apesar de ser a única exigência de Schultz, um corte definitivo desse filme era algo extremamente difícil de se garantir: a imagem permaneceu viva e aberta até mesmo durante os últimos dias de mixagem, e tivemos que lidar com mudanças na sincronia até os 49 minutos do segundo tempo, o que nos consumiu bastante energia e paciência. Para aliviar a barra, eu me responsabilizei por fazer os ajustes de sincronia no trabalho de Schultz sempre que houve necessidade - operáries do som, uni-vos! Ou seria, lascai-vos?

3.8 A terra treme

A data da partida se aproximava e as trovoadas das chuvas de verão faziam tremer o solo cerratense. Ao invés de permanecer sentado diante de um computador trabalhando no som do filme, coisa que já faria diária e quase que exclusivamente nos próximos dois meses, decidi ir a campo e gravar trovões. O estrondo dos trovões ribombando pelas montanhas, os estalos dos relâmpagos, os bumbos das tempestades eram importantes para o filme. Davi comenta sobre os estalos de um céu prestes a cair,

> não havia nenhum ruído de trovão, nenhum raio no céu. Tudo estava em silêncio. Não chovia, e não se sentia nenhum sopro de vento. No entanto, de repente, ouvimos vários estalos no peito do céu. Foram se sucedendo, cada vez mais violentos, e pareciam bem próximos. Era mesmo muito assustador! Aos poucos, todos se puseram a gritar e soluçar de pavor no

> acampamento: “*Aë!* O céu está despencando! Vamos todos morrer! *Aë!*”. Eu também tinha medo. Ainda não havia me tornado xamã, e perguntava a mim mesmo, muito inquieto: “O que vai acontecer conosco? Será que o céu vai mesmo cair em cima de nós? Vamos todos ser arremessados para o mundo subterrâneo?.

Ou ainda,

> noutra ocasião, em Nova York, fui espantado durante o sono pelos estalos e estrondos surdos do céu, que parecia começar a se mover pesadamente sobre a cidade. Então, acordei sobressaltado e me levantei. Fiquei um tempo sem me mover, de pé, me segurando para não gritar de pavor. Mais uma vez, pensei: “*Hou!* Esta é uma outra terra, não posso me deixar levar pelo medo, ou os brancos vão achar que enlouqueci!”. Aos poucos, fui tentando me acalmar. Depois, o barulho do céu parou, mas eu comecei a ouvir a voz de sua imagem, que os xamãs nomeiam *Hutukarari*. Ela me dizia: “*Ma!* Não é nada! Fiz isso para testar sua vigilância! Às vezes faço o mesmo para que os brancos me ouçam, mas não adianta nada! Só os habitantes da floresta mantêm os ouvidos abertos, pois sabem virar espíritos com a *yãkoana*. Os dos brancos ficam sempre fechados. Por mais que eu tente assustá-los para alertá-los, eles permanecem surdos como troncos de árvore! Mas você me ouviu, isso é bom!

Ainda não sabíamos como criar o som desses estalos, algo explodindo no céu, mas também nas entranhas da terra; um som simultaneamente externo e interno, vindo de fora mas acontecendo por dentro, percebido com os ouvidos, com a alma, as entranhas. Uma alucinação sonora? Os trovões que gravei soavam muito bem, e quem conhece o cerrado sabe como essas tempestades de verão falam alto e fazem vibrar a paisagem. Sabia que poderia utilizar essas gravações no filme, mas ainda sentia falta de algo, talvez justamente desse componente duplo do som (interno e externo, familiar mas irreconhecível), algo mais profundo do que um relâmpago e que não fosse imediatamente associado à ideia de trovão ou tempestade. Algo, quem sabe, mais próximo dos ruídos dos movimentos geológicos do subterrâneo. Tive então a ideia de utilizar um geofone (microfone ultra sensível, desenvolvido para captar vibrações sísmicas e detectar vazamentos em tubulações) para gravar as trovoadas. Enterrei o geofone em meu próprio quintal e esperei pelos trovões, que subitamente cessaram. Após 10 minutos de espera um único trovão soou, extremamente grave, distante e prolongado. Quando escutei a gravação fiquei impressionado com

a quantidade de graves captados pelo microfone. Era exatamente esse som que procurava, algo que fosse percebido mais pelas vísceras do que pelos tímpanos, o som do trovão ouvido pelas camadas do solo mais do que através do ar. A partir desse único trovão, repleto de sub-graves, criei diversos fragmentos sonoros que acabaram por permear o filme.

A grande maioria dos microfones disponíveis no mercado captam o som através do ar (meio gasoso). É também através do ar que a maior parte dos sons cotidianos nos chegam aos ouvidos. No entanto, é fundamental lembrar que nossa audição ancestral foi formada no meio aquoso do ventre materno - é debaixo d´água que aprendemos a escutar. Podemos também deitar os ouvidos nos trilhos de um trem para perceber se uma locomotiva se aproxima, muito antes de sermos capazes de enxergá-la - as vibrações sonoras percorrem superfícies sólidas com muito mais intensidade e velocidade do que através do ar. Os geofones tornam audíveis as vibrações secretas da matéria, algo que nos passa totalmente despercebido na vida cotidiana. O vento percorrendo as entranhas de uma placa de trânsito pode soar como uma sinfonia, um evento sonoro gigante. Logo percebi que esse tipo de microfone prestava-se muito bem para tornar audíveis certos sons descritos por Davi Kopenawa: a respiração ou a pulsação da terra, a força das estacas que seguram o céu se rompendo, movimentos tectônicos e o próprio mundo sonoro dos *xapiri pë,* inacessível aos olhos e ouvidos dos homens comuns - fazer morrer os olhos… Assim, decidi colocar o geofone na mala e levá-lo comigo a São Paulo, acreditando que ele ainda seria muito útil para gravar novos sons, ainda desconhecidos, que pudessem compor a paisagem sonora de *A queda do céu.*

3.9 A fogueira do Tião

Véspera de viagem, noite estrelada depois de muita chuva. A chuva limpa o céu e pole as estrelas que cintilam aos

montes. Vejo as plêiades, que de criança aprendi a chamar de constelação da panelinha. Li em algum lugar o quanto elas são importantes para os povos originários da América do Sul. Marcam os períodos da cheia, transbordam fertilidade do solo, derramam-se sobre as roças e fazem crescer os brotos. O solo do cerrado está úmido, as roupas estão úmidas, as paredes estão úmidas. Sebastião, Tião, o caçula com 2 anos de idade, ainda nunca tinha visto uma fogueira. Decido fazer uma antes de partir, para comungar um momento em família e aproveitar para gravar sons do fogo que seriam importantes para o filme, uma vez que em São Paulo eu ficaria boa parte do tempo enfurnado em uma sala escura, diante de um computador, e não poderia fazer fogo no estúdio.

Tento escolher as madeiras menos encharcadas, tarefa impossível em época de tanta chuva. Monto a fogueira e derramo sobre ela um tanto de óleo, acendo mas o fogo não pega. Mais óleo, álcool e se tivesse gasolina também derramaria ali. Finalmente um princípio de chama, quase uma fagulha. Assopro, como aprendi a fazer com os Pataxós: fazer com a boca um biquinho, o mais estreito possível, para que o ar saia comprimido, e soprar com intensidade e constância. O fogo finalmente pega, Tião se impressiona e grita, ainda sem saber falar direito "Mamãe, o fogo! O fogo, mamãe!". Nos sentamos à beira dele, recebendo a fumaça, deixando-nos hipnotizar pela ondulação das chamas. Por estarem úmidas, as madeiras começam a soltar silvos agudos, assobiam enquanto queimam. Não esperava gravar esse som, e também nunca havia escutado em nenhuma coleção de sons estrangeira uma fogueira que assobiasse assim. O microfone bem perto, quase queimando, captando tudo. Escuto as brasas, o crepitar da madeira, grilos ao fundo, as interjeições maravilhadas de Tião, a estrada ao longe, um toco incinerado que se parte ao meio e cai delicadamente na brasa - cleqtchhhhhhh. Fagulhas sobem às estrelas. O som grave das labaredas tremulando como uma

bandeira ao vento. A lufada do meu sopro tentando manter vivas as chamas. Todos esses sons foram gravados e - eu ainda não sabia disso - seriam utilizados em um momento bastante delicado do filme, numa longa noite de *wayamuu*, após uma sequência de transe xamânico. Nem foi preciso apagar a fogueira, a umidade deu conta disso sozinha. Ainda com cheiro de fumaça na pele e com os pulmões cansados de tanto assoprar, fomos dormir, Clara, Eufrates, Sebastião, Raisa e eu, sabendo que no dia seguinte iniciaria-se uma importante jornada, ainda de rumos e desdobramentos desconhecidos.

3.10 Bem vindo à Lapa, ou a doce mordida da Mexerica

Antes de partir, dou um pulo no mercado municipal da Cidade de Goiás, o Goiás Velho, onde vivo há 10 anos. Vou à banca de Dona Heleninha, na intenção de comprar uma garrafa de cachaça de mutamba para dar de presente a Turini, que me hospedará pelos próximos meses. Chegando à banca ela me mostra as baunilhas do cerrado, que ela e seu marido, o Tõe do Galo, cultivam. São enormes bananas de baunilha, de um marrom forte e odor maravilhoso. Parecem dez vezes maiores e mais cheirosas do que a baunilha comum, que custa uma fortuna. "Os produtores de baunilha daqui já têm contratos com a coca-cola e várias indústrias farmacêuticas. Eles compram muito da gente, mandamos até pelo correio". Como Turini adora cozinhar, produzir a própria cerveja e outros fermentados esquisitos, decido levar, além da cachaça, algumas baunilhas para que ele invente algo com elas. Dona Heleninha embrulha tudo num jornal e me entrega numa sacola. Além das roupas, levo na mala o HD do filme, meu acervo de sons, um gravador, o geofone e o exemplar do livro *A queda do céu*. Raisa coloca também uma vasilha com sementes de abóbora, dizendo que comer um pouco delas todo dia me faria muito bem. Estou pronto para partir.

A despedida não é muito fácil, mas estamos confiantes de que tudo vai ocorrer bem, uma missão que precisa ser cumprida. Abraço as crianças, o adolescente Eufrates e a amada Raisa. Mesmo já tendo feito esse trajeto dezenas de vezes, embarco com frio na barriga. Lá em cima, atravessando as nuvens e algumas turbulências, rezo para que o céu espere um pouco mais antes de cair. Ao desembarcar vou direto para a casa de Turini, que mora com Carla, sua companheira, e Mexerica, uma linda cadelinha vira-lata que recolheram na rua há alguns anos. Turini me dá um biscoito canino para que eu faça amizade com Mexerica. Percebendo que ela aceita o biscoito na minha mão, decido acariciar seu pêlo para avançar com a amizade, mas ela subitamente me dá uma mordida na mão. Não chegou a doer, mas o susto disparou meu coração. Olhei as marcas dos dentes dela na minha pele, enquanto Turini me explicava que ela não recebe carinho de estranhos, foi muito traumatizada quando vivia na rua, então é melhor eu me contentar em distribuir os biscoitos, mas nada de afagos. Entendo o recado e entrego os presentes. Turini me diz que nunca viu uma baunilha assim, as que vendem no mercado em São Paulo são pequenos fiapos, caríssimos. Carla me conta que está grávida e que dentro de alguns meses eles terão um filho. Como eu tenho quatro, talvez possa dar alguma dica interessante, ela me diz. Sim, tenho uma dica boa: vasectomia. Rimos alto. Digo também que os filhos nos mostram um lado maravilhoso da vida, nos tornamos melhores fora de nós, “tenho certeza que vocês serão pais incríveis e estou muito feliz por vocês”.

É bom estar entre amigos. Estou contente por começar o trabalho, já no dia seguinte, em um estúdio que me acolheu desde quando eu era um estudante de cinema magricela sonhando em trabalhar com som nos filmes. Feliz por poder buscar minha filha Miranda na escola e passar os finais de semana com ela na casa de minha mãe, em Campinas. Turini me serve alguns copos das cervejas que fabrica, experimento várias delas, fora

os fermentados dos sabores mais imprevisíveis - como uma mistura de casca de romã com nêspera esquecida durante meses em um tonel escuro. Já um pouco alterado, ele me leva para mostrar a edícula. Um quarto simples, um pouco maior do que a cama de casal que ficava no centro. Havia também um armário e uma pequena escrivaninha. O banheiro ficava do lado de fora, e Turini me alertou que a resistência do chuveiro havia queimado. Na verdade, o chuveiro estava com algum problema que todas as resistências queimavam assim que trocadas. Eu disse que daria um jeito nisso, tentaria comprar uma resistência nova ou quem sabe um outro chuveiro. Mal sabia eu que instalar um chuveiro estaria longe das minhas prioridades dos próximos dias…

O clima úmido, frio e chuvoso de São Paulo não combinava muito com banhos frios, mas pensei que o contato com a água em sua temperatura natural faria bem para limpar as ideias, ativar a circulação, renovar a pele, dissipar o cansaço… Mal entrei debaixo da água e meu queixo começou a tremer. A lâmpada do banheiro também estava queimada, então eu tremia no escuro. Se Davi aguentou meses de privação durante sua iniciação xamânica, eu poderia muito bem aturar um banhozinho gelado e sem luz. Lavei só o necessário, enxuguei-me o mais rápido que pude e vesti logo a roupa. Abro a porta do banheiro e dou de cara com Mexerica, que está em frente ao quarto me encarando. A última coisa que quero agora é outra mordida, penso. Nos olhamos por alguns segundos, em silêncio como num duelo, até que decido assobiar para chamar sua atenção e ela decide sair correndo descarreirada em direção à casa de seus tutores. Aliviado, fecho bem a porta, entro debaixo das cobertas e leio um pouco antes de dormir. Davi diz que os brancos não sabem sonhar a floresta, não sabem sonhar longe. Dormem como um machado jogado no chão. E foi exatamente assim que adormeci naquela noite, como um machado - com frio - jogado no chão, sem sonho algum.

3.11 (Des)caminhos de sempre

Ao acordar já não havia ninguém em casa, a não ser Mexerica, que me encarava da cozinha. Dou a ela um biscoito canino, evitando qualquer contato físico. Ela me olha com ternura, provavelmente pedindo mais um. Na ânsia de estreitar nossos laços, mas também preocupado em não parecer bonzinho demais, dou a ela um último biscoito e fecho o saco. Mexerica sobe correndo as escadas para degustar o petisco perto do quarto de seus donos. Saio à rua, uma avenida movimentada com todos aqueles sons de escapamentos, buzinas, silvos de freios, que me trazem uma sensação estranhamente familiar: a paisagem sonora da cidade que, apesar de inóspita e ensurdecedora, me acolheu durante meus anos de universidade, onde construí amizades verdadeiras, tive mestres e mestras com quem aprendi a fazer cinema e a ouvir longe em meio ao ruído. Aprendi a ouvir o ruído. Talvez por estar com os ouvidos limpos, depois de anos vivendo no interior de Goiás, os sons da avenida não me incomodaram, ao contrário, causaram uma espécie de *déjà vu* auditivo (nostalgia?) difícil de explicar. Lembrei-me de relatos de pessoas que habitam metrópoles a vida toda e que, quando vão para o campo, ficam aterrorizadas com o silêncio da noite, sem conseguir dormir em meio ao canto dos grilos, sentindo uma falta tremenda do som familiar do trânsito. Isso mostra que nossa escuta não é universal, mas produzida a partir de complexas relações de afeto, de maneira que sons que podem parecer assustadores para algumas pessoas, são extremamente acolhedores para outras.

Cinco minutos de caminhada, no entanto, bastaram para que os sons da avenida me cansassem os ouvidos, e me levassem a procurar uma rota alternativa pelos becos, praças e vielas da Lapa. Lembrei-me de como essas praças foram oásis, vacúolos de silêncio e cantos de Sabiá-Laranjeira que me ajudaram a

sobreviver durante os doze anos em que vivi na capital paulista. Lembrei-me dos meses de Agosto, época de reprodução do Sabiá-Laranjeira, quando era acordado às 3 da manhã pelo canto dessas aves. Alguns amigos paulistanos comentavam mal-humorados, dizendo que a cada ano os malditos pássaros começavam a cantar mais cedo. Não era à toa: pesquisadores ornitólogos atribuíram a antecipação do canto, que há algumas décadas atrás começava às 05 da manhã, para às 03 da madrugada, como um recurso de adaptação dos Sabiás: para serem ouvidos por suas parceiras, passou a ser necessário iniciarem os cantos horas antes da cidade acordar, utilizando o silêncio da madrugada antes do ruído urbano matinal se instalar e tomar conta da paisagem sonora. Os paulistanos que praguejavam contra os pássaros da madrugada, estavam, de certa forma, reclamando de si mesmos, da voracidade da própria cidade que obriga seres humanos e mais-que-humanos à constante adaptação. Na metrópole, o silêncio é artigo de luxo. Voltemos a Kopenawa, quando ele nos diz que, durante o processo de iniciação xamânica,

> não se pode fazer barulho ao andar, nem deixar cair um fardo de lenha perto de alguém que está tomando *yãkoana* pela primeira vez! Os xapiri podem fugir no mesmo instante. Eles são muito ariscos e desaparecem assim que os humanos fazem muito barulho. Não estão acostumados a isso. Suas casas são muito silenciosas. Por isso os xamãs tomam muito cuidado para não assustá-los. (Kopenawa & Albert, 2015, p.137-138).

Por onde andariam os *xapiri* de São Paulo? Escondidos nos lotes baldios? Nas florestas remanescentes das periferias da cidade? Debaixo do rio adormecido? Perguntando-me isso, encontro uma viela exclusiva para pedestres, ladeada à esquerda e à direita por um quintal enorme e mal cuidado, repleto de plantas, árvores altas por podar, folhas secas no chão, restos de madeira podre. O terreno, enorme, inibia a entrada de visitantes com serpentinas e arame farpado, placas de proibida a entrada, afaste-se, cão bravo etc. Talvez fosse um lote em litígio familiar, um espaço vago, em disputa, ainda não capturado pela especulação imobiliária. Ao mesmo tempo uma

ameaça à vigilância sanitária e uma ruína verde onde a vida brotava pelas brechas do cimento. Sentia que a temperatura ambiente caía uns três graus quando eu passava por lá. Havia flores, cheiros, borboletas, vespeiros, um enorme cacho de abelhas arapuá, mosquitos. Também fezes humanas na viela e, no centro do quintal, um barracão onde morava um sujeito com cara de poucos amigos que repelia qualquer visitante. Talvez a incivilidade foi a ferramenta que ele encontrou para sobreviver ali, em meio à pressão pela gentrificação de um projeto falido de civilização. Talvez o terreno estivesse repleto de *xapiri* que eu não era capaz de enxergar e ele os protegia.

Virginiano e sistemático que sou, havia traçado minha rota e faria exatamente o mesmo caminho durante todos os dias em que trabalhei no som de *A queda do céu* em São Paulo. Parando sempre na mesma padaria para comer sempre o mesmo café da manhã: um sanduíche de queijo minas com salada, café expresso e um copo de suco de laranja. Passaria pela mesma viela ladeada de mato e arame farpado, olharia para o barracão do guardião daquela mata, sentiria cheiros misturados com luzes filtradas pelas árvores e sons de insetos em extinção na megalópole. Também seria exatamente esse meu caminho de volta, todas as noites, quando o cenário da viela se transformava sob a luz da lua: sapos, rastro viscoso de lesmas e caramujos escorregando no muro, nóias acendendo seus isqueiros. Um lugar fora do projeto de cidade asséptica e impermeável, vetada aos carros, a viela, com sua beleza decadente, rachaduras e um certo abandono, soava também como um grito de guerra - a possibilidade humana e mais-que-humana de sobreviver nas ruínas do apocalipse urbano.

Sempre que passava por lá pensava na Terra Indígena Yanomami, na pressão brutal que o capital exerce sobre a riqueza dessas terras raras: destruir em pouco tempo uma floresta inteira, seus povos e seus espíritos, para alimentar

um projeto falido de urbanidade - extrair combustível fóssil para carros que nos sufocam no trânsito; lítio para baterias de celulares que nos hipnotizam e nos desconectam de nós mesmos; derrubar árvores enquanto respiramos fuligem, contaminar rios enquanto morremos de sede. Não gostaria de relegar a responsabilidade de proteger a floresta somente aos povos da floresta - é uma responsabilidade humana universal - mas é preciso reconhecer a importância enorme que esses povos têm exercido na manutenção da vida em suas diversas formas. Quantos pensamentos, conexões e multiplicidade de vibrações (sons) podem percorrer um mesmo caminho, diariamente repetido? Quantas formas de vida e modos de existência podem surgir a partir de uma viela que, segundo a lógica da gentrificação, só serve para ser transformada em *shopping center* ou em prédios com fachada neoclássica e nome de cidade européia.

3.12 Mãos e ouvidos à obra

Chegando ao estúdio, sou recebido pelo Daniel Sasso, atual gerente, técnico de dublagem e filho do grande mixador José Luiz Sasso, fundador da JLS Facilidades Sonoras. Esse espaço foi fundamental na minha formação enquanto profissional do som, não somente pelo contato que pude ter com diversos equipamentos e técnicas de mixagem, mas, principalmente, pelas trocas de experiência e boas conversas surgidas nos corredores e pausas para o cafezinho. José Luiz Sasso é um dos mais importantes mixadores e restauradores do cinema brasileiro - se temos hoje cópias com qualidade sonora de filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), é graças ao trabalho do Zé Sasso. Para além do excelente profissional, José Luiz Sasso é um sujeito extremamente generoso e engraçado, que a cada visita nos agracia com suas histórias divertidíssimas, às vezes trágicas, sobre os bastidores de seus trabalhos no cinema nacional. Sasso é dessas pessoas que nos dão vontade de

fazer cinema, pois atrás de sua aparente impaciência com o jogo do mercado cinematográfico brasileiro, bate o coração de um amante do som e da sétima arte. Lembro-me da primeira vez em que fui mixar um filme ali, ainda universitário, os veteranos da faculdade me alertaram: cuidado com o Zé, ele é muito bravo e mau. O filme era *A história da figueira (2006)*, de minha grande amiga Julia Zakia. Já estávamos preparados para o pior, tremendo de insegurança, e o que encontrei foi exatamente o contrário: um profissional gentil que acolheu nosso trabalho e ajudou a acreditar que estávamos no caminho certo. Quando contei a ele sobre o alerta dos meus veteranos, Zé me respondeu: "só sou chato com quem tenho que ser. Com quem quer cagar regra na minha cabeça". Zé estava ensinando também sobre colocar limites: não é só porque estamos trabalhando com aquilo que gostamos que somos obrigados a aguentar tudo, a bajular egos, nem a passar por cima de nossos princípios…

Logo na sala de entrada do estúdio, encontrei também Toco Cerqueira, um grande mixador e amigo que, dentro de algumas semanas, eu convidaria para mixar *A queda do céu.* Nos abraçamos, falamos um pouco sobre capoeira angola - uma paixão em comum - mas rapidamente voltamos para nossas tocas escuras: havia muito trabalho a fazer. Daniel me apresentou a pequena sala onde eu trabalharia - o menor estúdio da casa, uma saleta de 5 metros quadrados, onde boa parte do som de *A queda do céu* foi editado. Havia um computador, dois monitores de imagem, 6 caixas de som, espumas acústicas na parede e um quadro do Frank Zappa seminu, sentado em um vaso sanitário.

Mãos e ouvidos à obra, começo a trabalhar na primeira metade do filme - pois a segunda metade ainda estava em montagem de imagem. Sons de fogo, pássaros, vento. Cantos xamânicos, passos nas folhas da floresta, falas de Davi. Bombas, tremores de terra, sopros de *yãkoana*. Risos de crianças, gritos ecoando na mata, tosses, fumaça. Chuva,

trovões, transmissões de rádio. Começo por organizar a paleta de sons que compõem a paisagem sonora do filme, com a paciência de quem ainda terá três meses de trabalho pela frente. Até que recebo uma notificação no meu celular: Eryk e Gabriela querem falar comigo, com uma certa urgência. Fazemos uma chamada de vídeo e eles me dão a boa notícia que cai como uma bomba em meu fluxo de trabalho: o filme havia sido selecionado para o Festival de Cannes, na mostra Quinzaine de Cinéastes. A versão provisória, cujo som montamos às pressas, ainda em Goiás, agradou muito a curadoria e agora o filme já tinha data de estreia. Apesar de maravilhosa, a notícia impactava nos prazos: o filme deveria ficar pronto um mês antes do previsto, sendo que a montagem da imagem ainda estava em processo. O trabalho de som teria que avançar a toque de caixa, apesar da complexidade das construções sonoras que a obra demandava.

Não sabia se ria ou chorava, acredito que fiz os dois. Combinamos que durante a próxima semana eu trabalharia sozinho no estúdio, levantando o som da primeira metade do filme, enquanto Eryk e Gabriela acompanhariam a montagem da imagem, junto com Renato Vallone, na sede da produtora Aruac Filmes. Além das demandas criativas, Eryk e Gabriela estariam, nos próximos dias, absorvidos pelas demandas de Cannes: ter um filme selecionado em um festival de grande porte implica um trabalho imenso, e os diretores teriam que se desdobrar, a partir de agora, entre a finalização do filme e as demandas burocráticas do festival. Gabriela, além de tudo isso, ainda gestava uma vida, o pequeno Gaetan, que viria ao mundo pouco tempo depois da estreia do filme em Cannes.

Encerro a diária olhando para Zappa e me despeço dele "até amanhã, cagão". Lembro-me que também tenho minhas necessidades fisiológicas, penso que deveria comprar uma resistência para o chuveiro, ou talvez um novo chuveiro. Mas já são nove da noite e não há nada aberto no caminho de volta,

a não ser a mesma padaria de sempre, onde paro para jantar duas fatias de pizza. A caminhada de volta, o silêncio perfumado da viela, escutar o som dos meus próprios passos, respiração e pensamentos durante quarenta minutos, funcionava como uma espécie de meditação, um relaxamento diário para o corpo e os ouvidos, e também um momento de deixar decantar as ideias, pensar no filme e nos sons fora do estúdio, desconectado das máquinas, sem equipamentos, apenas equipamente e corpo em movimento.

Chego em casa e Mexerica me recebe, surpreendentemente, com festa. Vou até o banheiro, a luz está queimada. Sentado no vaso, lembro do Zappa. Debaixo do chuveiro, penso: o filme está em Cannes, eu estou tomando banho gelado e cagando no escuro, com medo de ser mordido por uma adorável vira-lata e a vida é maravilhosa. Ao dar descarga (aquela de puxar a cordinha) escuto o som intenso da caixa de descarga se enchendo. Decido gravar esse ruído com o geofone. Acoplo o microfone na caixa com uma ventosa e puxo a cordinha. Captado através do geofone, a descarga parece uma onda submersa, uma catástrofe debaixo d 'água. Talvez possa ser útil no filme. Ao sair do banheiro lá está Mexerica, olhando-me da soleira da porta do quarto. Tento passar por ela, esgueirando-me para evitar o contato físico e uma possível mordida, consigo entrar no quarto e ela continua ali, me olhando. Talvez queira comida. Tudo que tenho é um pote com sementes de abóbora que trouxe de Goiás, por recomendação da Raisa. Mastigo um punhado de sementes e deixo algumas no chão. Mexerica come tudo numa bocada só e vai embora. Seria o começo de uma grande amizade? Deito-me na cama e devoro alguns capítulos de *A queda do céu*, intercalado com o livro *O desejo dos outros*, de Hanna Limulja. Mais uma vez adormeço sem sonhar, como um machado jogado no chão.

3.13 A sala de cinema é uma roda

Os dias transcorriam parecidos: acordar, mastigar algumas sementes de abóbora, tomar um banho gelado, praticar meia hora de meditação sentado no chão do quarto, matar a palmadas os mosquitos da dengue que me visitavam, dividir meu café da manhã com Mexerica. Já não temia que ela me mordesse e, quando seus donos não estavam em casa, ela procurava minha companhia. Ainda sem afagos, Mexerica gostava de ficar na soleira da porta do quarto enquanto eu lia. A pobrezinha tinha mania de comer os restos de papel higiênico no lixo do banheiro - sequelas da vida de vira-lata, me dizia Turini - e quando eu me descuidava, esquecendo a porta do banheiro aberta, um tapete de restos de papel higiênico estraçalhado me aguardava na volta para casa. De vez em quando, Mexerica tinha uns rompantes e pulava para brincar, corria pela casa toda, subia e descia as escadas, destroçava um velho bicho de pelúcia e ficava me olhando, esperando um carinho que eu não tinha coragem de fazer. De repente, ela parava e encolhia-se no seu canto, quase deprimida, sem querer interagir. Turini me disse que ela tinha epilepsia e precisava tomar *gardenal* duas vezes ao dia, sem falta, para evitar as crises de convulsão.

Ao sair de casa, eu percorria os caminhos de sempre: da avenida para os arredores do cemitério da Lapa, do cemitério para a padaria, da padaria para as praças, das praças para a viela, da viela ao estúdio. Tocar a campainha, conversar um pouco com Daniel Sasso e Toco na copa tomando um cafezinho e seguir para a saleta do Frank Zappa. Alguns dias Eryk e Gabriela apareciam, assistíamos ao filme todo, sem parar, e depois conversávamos muito. Eram momentos importantes em que o trabalho diante do computador ficava momentaneamente suspenso para que pudéssemos sentir e pensar o filme, trocar ideias sobre como algumas relações entre imagem e som poderiam ser modificadas, apontar os momentos que ainda precisavam de mais

experimentação - Eryk gosta muito da palavra invenção - por mais que se tratasse, a princípio, de um documentário.

Gabriela falava da circularidade da maloca, de como a sala de cinema poderia tornar audível a experiência de se estar imerso em uma casa yanomami e escutar, principalmente durante os discursos noturnos (*hereamuu*) dos anciãos, as vozes vindo de diversos pontos do espaço. Para isso, deveríamos utilizar as caixas de som traseiras, fazer as vozes dos anciãos se movimentar, circundando o espectador que, assim como quem está na maloca, escuta mas não vê; escuta uma voz que se movimenta pelo espaço, que caminha lentamente de casa em casa e ecoa nas estrelas, em meio aos sons dos insetos noturnos e o crepitar das fogueiras.

A vontade de Gabriela de quebrar o espaço central e centralizador da tela de cinema, mantendo o personagem que fala fora de quadro e fazer sua voz andar pela sala, implicava em colocar boa parte do diálogo nas caixas de som traseiras, algo considerado, no mínimo, perigoso para editores de som mais conservadores. Isso porque os manuais nos ensinam que os diálogos, salvo raras exceções, devem estar sempre nas caixas frontais e que devemos evitar endereçar informações muito importantes para as caixas traseiras, pois elas podem se perder em sistemas de reprodução mais precários. No caso de *A queda do céu*, muito por conta da vontade de Gabriela - que vem do teatro e concebe o espaço da sala de uma maneira diferente da maioria dos cineastas - foi possível e necessário quebrar uma 'regra' técnica, enviando informações verbais relevantes - falas importantes - para as caixas traseiras, mesmo sob o risco de perdê-las em algumas salas de exibição. A quebra dessa regra técnica não aconteceu simplesmente para criar um efeito sonoro inusitado, nem surgiu de uma rebeldia artística contra o *status quo* da linguagem cinematográfica, mas veio da necessidade estética de colocar o cinema e a linguagem audiovisual a serviço da circularidade própria da sociedade

yanomami e, ao mesmo tempo, romper momentaneamente o ocularcentrismo e a centralidade da tela - já não vemos quem fala, já não precisamos ver para crer. A própria hierarquia do espaço da sala de cinema é abalada, pois já não existe mais frente e trás, mas voz em movimento circular. E assim tentamos prestar atenção naquilo que a vista já não alcança, naquilo que não sabemos exatamente de onde vem. Esse deslocamento da fala para fora de quadro, movimentando-se de uma caixa de som a outra, sem vermos quem discursa, dialoga com a própria lógica do *hereamuu,* que só acontece à noite e, portanto, em um horário de visibilidade reduzida: o ancião que está com a palavra caminha pelo pátio central da maloca, indo de um ponto a outro, lentamente, para que seja ouvido por todos. Ao mesmo tempo, ninguém pára para escutar o que está sendo dito, pois durante os discursos *hereamuu* a comunidade continua normalmente com seus afazeres - acendendo suas fogueiras, separando lenha, ajeitando as redes, amolando facões - sem com isso deixar de prestar atenção e entender o que está sendo dito. Ou seja, há naturalmente uma dissociação entre o que se vê e o que se ouve, entre imagem e som; dissociação que o filme soube (e precisou) traduzir em forma de linguagem audiovisual. Se a regra da centralidade da tela e da 'cabeça falante' foi quebrada em *A queda do céu*, isso ocorreu justamente porque tal regra não correspondia ao pensamento yanomami. Pensamento, cosmoaudiovisão e sintática que nos permitiu transformar, ainda que brevemente, a sala de cinema em um círculo vivo.

Impossível não pensar na acusmática, prática criada e batizada por Pitágoras, quando ele escondia-se atrás de uma tela para dar aulas, pois acreditava que se seus alunos não pudessem vê-lo, prestariam mais atenção em suas palavras. Do ponto de vista neurológico isso faz bastante sentido: se não recebemos informações visuais relevantes sobra mais espaço de

processamento em nosso cérebro para as informações sonoras - quando não vemos ouvimos melhor.

Essa e outras conquistas estéticas, se é que podemos chamá-las assim, não surgiram apenas diante das possibilidades oferecidas por um software de edição de som ou por uma mesa de mixagem, mas a partir da experiência dos diretores em *Watoriki,* das trocas com os Yanomami que ali conheceram, e das longas conversas no estúdio, nas quais tivemos a chance de elaborar, com ajuda das ferramentas técnicas disponíveis, uma estética cinematográfica que ao menos chegasse perto do pensamento e da metafísica Yanomami. Como disse o próprio Bruce Albert ao ver pela primeira vez um corte do filme: "a metafísica é uma estética!"

3.14 O grão do silêncio

Outra regra dos manuais de edição de som que foi quebrada em *A queda do céu* foi a cláusula do silêncio: nos manuais aprendemos que não se deve remover todos os sons de uma cena, somos ensinados a nunca deixar a timeline vazia de informação sonora. Se quisermos obter a sensação de silêncio, nos dizem os manuais, esse silêncio deve ser construído com algum som; devemos escolher sonoridades que produzam a ideia de silêncio, como o chiado de uma sala vazia, o bafo do ar parado, uma vibração microscópica qualquer. John Cage já dizia que "nenhum silêncio existe que não esteja grávido de sons" (1985, p.98).

Lembro-me de quando, ainda na faculdade, experimentei remover todos os sons da cena de um filme em que estava trabalhando, e confesso que gostei do resultado. Quando fui mostrar a cena a um de meus mestres, por quem nutro grande respeito e gratidão, ele me disse que eu não poderia deixar a cena daquele jeito. Aconselhou-me a colocar algum som para representar o vazio. "Mas por que não posso tirar todos os sons, e simplesmente deixar o vazio?", perguntei. "Porque se

não tiver nenhum som vindo da tela os espectadores vão escutar o chiado das caixas de som, os sons ambientes da própria sala de cinema, suas respirações, tosses etc., e vão se desconectar do filme". A resposta do mestre parecia fazer sentido, então voltei atrás, aceitei a regra do manual e coloquei um som neutro, constante e imóvel para preencher a cena, mas talvez até hoje me arrependa de ter feito isso. Por que não podemos remover todos os sons de um filme, se um dia o cinema já foi mudo? Será que o cinema demorou tanto para se tornar sonoro, para conquistar o áudio, que agora tínhamos medo de perder essa conquista e regredir aos primeiros tempos da sétima arte? Seria uma necessidade de se diferenciar do cinema que faziam nossos ancestrais, há tão pouco tempo atrás? Será que essa regra vem do medo do silêncio presente em nós, seres das megalópoles que nunca dormem e jamais se calam? O medo de perder a atenção do público em um cinema comercial onde público equivale a dinheiro e silêncio a prejuízo. Não seria o vazio absoluto, ainda que durante poucos segundos, também uma forma de insurgência? Um recurso estético para permitir que, em determinado momento de um filme, o espectador possa voltar para si e escutar sua própria respiração suspensa no ar? Anos depois eu leria John Cage e descobriria que ele fez exatamente isso em sua peça *Silence 4'33",* não sem gerar grande incômodo nos espectadores, que pagaram caro para assistir a um concerto e tiveram que aceitar que seriam eles que produziriam os sons, enquanto o famoso pianista David Tudor permanecia imóvel diante de seu piano no palco.

Desde esse episódio na faculdade, nunca mais ousei deixar uma cena sem som algum, e passei a colecionar gravações de sons ambientes que pudessem representar o silêncio: o tique-taque tíbio de um relógio na parede numa sala vazia; o tremor do motor de uma geladeira adormecida na cozinha; um deserto num dia sem vento; a neve caindo. Foi apenas em *A queda do céu* que, finalmente, quebrei a regra de ouro do

silêncio, muito por insistência de Gabriela (novamente ela), cuja experiência no teatro a permitia encarar sem medo a suspensão de todos os sons no palco, para que pudéssemos sim escutar o 'som da sala' e a respiração do público.

Tal momento de suspensão em *A queda do céu* ocorre durante a sequência de imagens de arquivo, em que vemos uma série de desastres naturais. Após o estouro de um relâmpago, que finaliza um discurso apocalíptico de Davi Kopenawa, dirigido diretamente a nós, *napë*, removemos todos os sons do filme por alguns segundos. Em silêncio, assistimos a imagens em preto e branco que mostram o derretimento de geleiras, seguidas por avalanches, vulcões explodindo, lava rolando pela montanha, pedras rachando. Minha proposta inicial foi criar sons para esses desastres, trazer peso, textura e impacto para as imagens. Aliás, essa sequência, ao lado da sequência de abertura do filme, foi a que demandou mais trabalho na ilha de edição e na mixagem, tendo sido reelaborada até o último minuto do processo de finalização de áudio. O trabalho, em ambas as sequências, foi no sentido de remover os excessos de som e encontrar respiros de silêncio para as imagens. No final das contas, percebemos que os sons de impacto e explosões estavam em redundância com as imagens: se já víamos os desastres, não seria mais impactante, justamente, remover todos os sons ao invés de sonorizar cada impacto? Criar ressonância (Tarkovski, 1998) ao invés de redundância? Suspensão ao invés de reiteração?

A sequência do material de arquivo dos desastres se inicia com uma tela preta, que dura cerca de cinco minutos. Na ausência total de imagem, escutamos um discurso severo de Davi, dirigido a nós, os *napë*, enquanto escutamos sons de animais desconhecidos, helicópteros, bombas, interferências, tremores de terra. Nesse momento, nosso olhar deixa de ser estimulado e, sobre a tela preta, é apenas a audição do espectador que passa a ser solicitada. O visual é suspenso

para que o áudio tome conta da experiência. Mas assim que Davi encerra sua fala e um trovão explode na tela, despertando o sentido do olhar, imagens de desastres naturais começam a surgir, enquanto o som se cala. É a vez do visual tomar conta da experiência enquanto o áudio hiberna. Imagem e som trocam de lugar durante essa sequência, revezam-se na estimulação do espectador através dos pares tela preta povoada de sons/imagens de desastres naturais em silêncio total. O olho descansa para o ouvido agir, o olho age para o ouvido descansar. O peso desse silêncio só existe porque, há pouco tempo atrás, ouvíamos uma série de ruídos tensos vindos de todas as direções, ou, como disse Bresson, "o cinema sonoro inventou o silêncio" (Bresson apud Castant, 2007, p.160).

Como as imagens dos desastres naturais já eram, per si, extremamente barulhentas, ou seja, só de olhar para elas já podíamos escutar, em nossa mente, os sons dos estrondos, explosões e choques visualmente evocados, não havia a menor necessidade de decalcar esses eventos com construções sonoras. Tentamos várias vezes suavizar os sons, trocar o ruído da avalanche por grãos de areia escorregando em um papelão, construir um vento quase inaudível soprando sutilmente em um tubo, mas, no fim das contas, nada foi tão eficiente quanto a remoção total do áudio nesse pequeno trecho do filme. Lembro-me de uma frase atribuída também a Bresson: "se a imagem for muito barulhenta, silencie-a". Nunca encontrei a referência original, mas acredito que, inventada ou não, a frase faz todo sentido e cai como uma luva nesse trecho do filme.

Meses depois, ao assistir *A queda do céu* na sala de cinema, junto ao público, senti que tomamos a decisão correta. A sensação de suspensão e sufocamento, a respiração do público contida diante do apocalipse na tela, digerindo o discurso aguçado de Davi em silêncio - o grão do silêncio do fim do mundo instaurando-se na própria sala de cinema, cuja

sonoridade - respiração, tosses, pulsação, poltronas rangendo - passa a fazer parte do filme, afinal, somos agentes desse cataclisma, somos obrigados a nos perceber não apenas como espectadores, mas realizadores desse caos. Assim, o silêncio é, sem dúvida, o som mais forte que a sequência poderia ter. Além disso, esse vacúolo de ausência de áudio em meio a uma das sequências mais ruidosas do filme, ajuda na dinâmica sonora da obra, permitindo que os espectadores descansem os ouvidos por alguns segundos antes que as explosões recomecem. Como o abafamento dos gritos da plateia antes do soco que nocauteia o personagem de Robert De Niro em *Touro indomável* (1980), de Martin Scorsese. Ou as notas de pouco volume que antecedem a explosão do coral em *Ode à alegria* (1824), de Beethoven. A música clássica já sabia: o impacto, para ser eficiente, deve ser precedido pelo silêncio.

Acho curioso que 20 anos separam o episódio em que tentei optar pelo vazio total de áudio em um filme de faculdade e o momento em que, pela primeira vez na minha carreira, finalmente removi totalmente qualquer informação sonora da trilha de um filme - por mais que o trecho de silêncio em *A queda do céu* dure pouco mais de dez segundos, trata-se de um marco importante para mim. Gratidão, Gabriela!

Outro momento em que removemos muitos dos sons inicialmente acrescentados, foi a sequência de abertura do filme. Dessa vez foi Eryk que sugeriu, já na mixagem, em remover completamente o áudio dos primeiros instantes da imagem inicial do filme, defendendo a ideia de que esse plano sequência deveria começar com uma miragem, onde mal podemos distinguir os corpos dos caçadores que surgem no horizonte, por trás de uma cortina de ondas de calor tremulante. É como se a imagem nascesse do silêncio e são os Yanomami que, pouco a pouco, trazem e ativam os elementos da paisagem sonora, um a um. Os personagens que vemos surgir cantam e fazem cantar a biofonia da floresta, convocam gradativamente insetos, ventos,

aves - maús, quero-queros, harpias, fri-fri-ós, arapongas-da-amazônia, japiins - até não sabermos mais se quem canta é bicho, gente ou espírito em uma alterglobalização (Haraway, 2022, p.13) multiespécie.

3.15 Vento ventania

De um modo geral as coisas estavam bem encaminhadas, os foleys realizados por Schultz e sua equipe encaixavam-se naturalmente nas cenas, sem grandes exageros, e a cada dia eu pescava no material do som direto gravado por Marcos Lopes (que foi visitado e revisitado até o último dia do processo de finalização de som) novos trechos que encontravam seu lugar no filme. Separei os sons por famílias ou clãs, levando em conta não apenas as espécies que os produziam (taxonomia extensiva) - insetos, aves, mamíferos - mas as sensações que esses sons me causavam (sensationomia intensiva). Crianças, xamanismo, atividades domésticas, radiofonia. Chuva, trovões, vento. Os ventos demandavam bastante antenção, pois além do filme trazer várias sequências em que o vento se faz visível - balançando as árvores da floresta, no topo do morro *Watoriki*, fazendo rolar areia no pátio central da maloca etc. - na cosmologia Yanomami o vento também é sinal da presença dos *xapiri*, podendo surgir quando eles estão irados ou brincando alegres. Modulações de estados de espírito e modulações sonoras caminham lado a lado. Foi importante criar, portanto, um léxico ou uma paleta variada de ventos, para evitar a repetição dos mesmos sons ao longo do filme, e criar variações de ventos que se encaixassem com a intenção de cada cena. Rajadas de vento nas folhas das palmeiras, vento ecoando dentro da maloca, brisa suave, vento arrastando areia e outros objetos pelo chão, vento forte fazendo tremer a copa das árvores da floresta, vento assobiando na pedra da montanha…

Tomei cuidado para não utilizar excessivamente ventos de bibliotecas de som estrangeiras, gravados em outros lugares que não *Watoriki,* apesar deles também estarem presentes no filme. Tentei dar preferência e utilizar ao máximo os sons dos ventos gravados por Marcos Lopes na aldeia e seus arredores. Percebi, ao escutá-los, que eles eram muito específicos daquele espaço-tempo e traziam uma força amazônica inexplicável. As rajadas pareciam ter intervalos constantes, uma curva bem desenhada que partia de um silêncio imóvel, começava com um sopro sutil e crescente que se agigantava em uma rajada forte, muito viva por conta da grande variedade de folhas que fazia balançar - o vento amazônico nos permite escutar a multiplicidade das espécies vegetais da floresta - até que ia morrendo gradativamente em um silêncio ocupado por insetos e pássaros, para novamente, após alguns minutos, voltar a soprar. Uma música cíclica repleta de intervalos de silêncios, ataques intensos que se sustentavam por algum tempo, declínio e novamente silêncio. Quanto o vento cessava podíamos escutar longe na mata, além de perceber as vozes mais sutis, vibrações moleculares de pequenos seres que também têm seu lugar na paisagem sonora: um galho estalando, o vôo de um besouro, o zumbido de um carapanã… Dinâmica.

Muitas vezes misturei, a esses ventos gravados *in loco*, camadas de sons de ventos mais 'sobrenaturais', ventos uivantes encontrados em bibliotecas de som estrangeiras. Esses sons encontraram seu lugar no filme, mas sempre escondidos por trás da camada principal dos ventos do som direto. Algumas vezes em que tentei trazer os ventos 'sintéticos' ao primeiro plano, Eryk me alertou para tomarmos cuidado com o excesso de 'sobrenatural' no filme, pois ele procurava evitar ao máximo a mistificação dos Yanomami e sua cosmologia. Assim, fomos bastante seletivos quanto ao uso de sonoridades que estão inevitavelmente associadas a filmes de terror, fantasmas ou exploradores europeus perdidos em selvas tropicais. O

sobrenatural dos *xapiri*, afinal, opera na normalidade do dia-a-dia - é nos ventos ordinários que brincam os *xapiri*.

3.16 Corte seco

Outro aspecto da linguagem audiovisual que marca o trabalho do desenho de som em *A queda do céu* é a alternância entre cortes secos versus prolongamentos, invasões, vazamentos e contaminações dos sons de uma sequência à outra. Lembro-me que, em meus primeiros trabalhos de faculdade, gostava muito de 'escorregar' os sons de uma sequência para outra, mantendo uma espécie de amálgama entre as cenas, suavizando o corte da imagem, evitando o rompimento espaço-temporal entre duas sequências. Tratava-se de um pensamento, talvez, mais musical do que narrativo. Foram meus professores e mestres de som, Eduardo dos Santos Mendes e João Godoy, que me alertaram para a necessidade do desenho de som dialogar com a proposta da montagem das imagens, e da própria narrativa fílmica, marcando certos cortes secos da imagem e, portanto, grifando as rupturas de espaço e tempo narrativo quando fosse necessário, ao invés de suavizá-las. Demorei um pouco para entender isso, pois sempre parecia mais fluido fazer com que os sons se derramassem para a além dos cortes da imagem, mas finalmente percebi que, em muitos casos, o corte seco ajudava o espectador a sentir que algo mudou, a página virou e a câmera já não está mais no mesmo lugar nem no mesmo tempo de antes. Aos poucos, fui percebendo como não é apenas a montagem das imagens que produz os cortes, mas também o som: quando mantemos uma sonoridade contínua entre dois planos não parecerá, ao espectador, que existe um corte de imagem, ou seja, mesmo que esse corte seja visível ele não será sentido. Ao contrário, quando mudamos radicalmente a sonoridade de um plano, mesmo que não haja um corte na imagem, o espectador terá a sensação de que houve uma mudança ou quebra na

temporalidade da cena. Assim, podemos afirmar que o desenho de som influi diretamente na produção ou na quebra da sensação de continuidade espaço-temporal de uma obra audiovisual.

Quando recebo o material inicial de *A queda do céu*, percebo que a referência de som que veio da ilha de montagem propunha um entrelaçamento/vazamento dos sons de uma sequência a outra em quase todo filme, evitando ao máximo os cortes secos. Senti que isso fazia parte da linguagem do filme, mas em alguns momentos atrapalhava o fluxo narrativo, pois faziam falta alguns cortes sonoros que marcassem a passagem súbita de uma cena diurna para uma noturna, ou entre locações com acústicas bem diferentes e singulares: da maloca para o igarapé; da caminhada na mata à chegada ao pátio central, da sala de rádio ao paredão de pedra em *Watoriki* etc. Em alguns momentos parecia ser necessário marcar a mudança acústica de um ambiente a outro, de uma temporalidade a outra, e a melhor ferramenta para isso seria o corte seco.

Por outro lado, percebi que a própria ideia do transe xamânico e das múltiplas conexões estabelecidas entre os Yanomami e a floresta, não só permitia como tornava necessária a quebra do conceito clássico de espaço-tempo, de maneira que algumas sequências do filme, ainda que passadas em lugares e temporalidades distintas, deveriam estar unidas por um mesmo fluxo sonoro - o xamã pode, afinal, estar em dois lugares ao mesmo tempo, sendo ele um grande diplomata entre mundos (Viveiros de Castro, 2006). A própria ideia de uma floresta rizomática, das plantas que estabelecem redes de trocas subterrâneas trans específicas, da interdependência entre espécies companheiras que não necessariamente estão no mesmo espaço-tempo, no mesmo estrato, convida o desenho de som a criar dobras espaço-temporais e conectar sequências que, em um filme clássico, provavelmente estariam apartadas por um corte seco sonoro.

Foi Eryk que me ajudou a entender isso, quando trabalhávamos em uma cena, logo no começo do filme, em que vemos os xamãs pulando e erguendo seus facões ao céu. Ainda sobre as imagens dos xamãs, começamos a escutar uma rajada de vento, como se eles despertassem a ventania que se estende até a imagem seguinte: árvores balançando no topo da pedra de *Watoriki*, a serra dos ventos. Os gritos dos xamãs ainda ecoam - reverberados, diluídos - sobre a imagem da serra, estabelecendo uma conexão de aliança entre as pessoas que acabamos de ver e a paisagem agora mostrada. As vozes distantes dos xamãs da cena anterior, agora distorcidas, podem ser também as vozes dos *xapiripë* brincando no vento, no alto da serra que só vemos de longe, mas cujos sons a trazem para perto dos sentidos. É um lugar que não podemos ir, onde o corpo não chega e olho apenas vislumbra, mas cuja presença é viva e audível ao longo do filme - é o paredão de pedra que devolve e transforma os ecos das vozes humanas, é de onde vêm, misturados ao vento, o canto dos *xapiri.* Um limiar imagético, fronteira insondável, e altamente sonora entre mundos.

Após a imagem da ventania na serra, corta para Davi caminhando pela floresta fechada. Nesse plano não existe nenhum indício de vento na imagem, as árvores estão imóveis e serenas. Partindo de um pensamento realista, cortei o som do vento junto com a imagem, mudando radicalmente a paisagem sonora durante o plano da caminhada de Davi. Ao invés do vento, escutamos apenas seus passos nas folhas úmidas, insetos e um pássaro ao longe. Quando apresentei a cena a Eryk ele estranhou, pois preferia que o vento continuasse, prolongando-se sobre a imagem de Davi. Disse-me que não o incomodava o fato das árvores estarem paradas, e que o corte seco fazia parecer que um novo capítulo havia começado, quando, na verdade, as cenas deveriam estar ligadas em um mesmo fluxo - "como uma música", ele falou. Então entendi que eu ainda estava limitado por um certo realismo, pautando-me

excessivamente pelo que o olho enxergava - as árvores quietas - quando, na verdade, a presença do vento ali, muito mais do que uma evidência visual, deveria ser uma sensação, um presságio inapreensível aos olhos, o próprio sopro (*wixia*) invisível da floresta, que Davi tanto descreve no livro. Assim, modificamos a passagem, permitindo que a sonoridade dos ventos da cena anterior se derramasse sobre a caminhada de Davi na mata, acalmando-se lentamente, até chegar no silêncio das árvores imóveis. Para reforçar o contra-naturalismo da cena, removemos os sons dos primeiros passos de Davi, de maneira que não ouvimos nada do que vemos, escutamos ao contrário, do avesso: a imagem nos dá árvores paradas, mas escutamos o vento nas folhas; a imagem nos mostra pés pisando o solo, mas não ouvimos passo algum. À medida em que o vento vai desaparecendo do plano sonoro, começamos a escutar os passos de Davi e o naturalismo vai se instalando na cena, como um pássaro pousando lentamente.

Fico pensando no quanto as trocas com Eryk e Gabriela durante o trabalho em *A queda do céu* me levaram, naturalmente, a quebrar alguns cânones da edição de som no cinema: a regra de ouro do silêncio, a regra de ouro do diálogo nas caixas frontais e, agora, a regra de ouro do corte seco e do realismo espaço-temporal pautado pela imagem. Curiosamente, talvez por inexperiência, ou mesmo por desconhecer as 'regras' do jogo, eu já havia brincado com esses tabus na faculdade, mas foram necessários quase vinte anos para finalmente quebrá-los com consciência. Aprender a jogar para quebrar as regras, não por pretensões vanguardistas, mas para permitir que a linguagem audiovisual possa se contaminar pela cosmoaudiovisão yanomami e que outros modos de ver e ouvir - ouver - possam se manifestar na tela de cinema e, quem sabe, em nossas relações com a Terra, rumo a uma alterglobalização (Haraway, Latour) onde o humano não se coloque acima de outras espécies e percepções.

3.17 Sub-graves terrestres

A cosmologia yanomami é circular, ou melhor, espiralada. No tempo das origens, o velho céu (*hutukara*) caiu, esmagando os seres que viviam na antiga terra e formando o que é hoje o nosso chão(*hwei mosi*). Os primeiros habitantes terrestres foram esmagados e empurrados para o subsolo, onde vivem como seres maléficos famintos,

> é comum ouvirmos uma de suas velhas, *Okosiama*, chorando de fome porque não lhe deram tripas de caça! Seus dentes são afiados como lâminas de ferro. Não são humanos mesmo! No entanto, dizem que somos seus antigos parentes que ficaram acima deles (Kopenawa & Albert, 2015, p.183-184).

A ordem cósmica não é estática, pois o nosso céu também cairá um dia (cada vez mais próximo) e irá nos esmagar, empurrando-nos para o fundo da terra, dando origem a uma nova terra, habitada por outros seres diferentes de nós. Sobre nosso céu atual, prestes a ruir, há um novo céu diáfano (*tukurima mosi*) sendo gerado. Esse novo céu irá substituir o atual quando ele cair sobre nossas cabeças, enquanto um outro céu jovem será gerado sobre ele e assim sucessivamente, num eterno começo-meio-começo. Há uma série de atravessamentos, essencialmente sonoros, entre esses diferentes estratos (céus, terra, subsolo[42]) e os seres que os habitam. Por exemplo, quando os Yanomami estão fazendo seus discursos noturnos *hereamuu*, os seres debaixo da terra escutam essas palavras como estrondos,

> como se fossem trovoadas vindo do céu, do mesmo modo que ouvimos as arengas dos seres trovão saudando a chegada dos fantasmas às costas do céu como estrondos de tempestade (idem, p.184).

Aqui podemos perceber o perspectivismo (sonoro), trazido por Viveiros de Castro, manifestando-se em múltiplos estratos

[42] A complexidade dos estratos que compõem a cosmologia yanomami vai muito além das camadas céu, terra e subsolo, tendo diversos níveis/nomenclaturas de céu (*hutu mosi, tukurima mosi* etc.), terra e subsolo, em todos as direções (norte, sul, leste e oeste). Um entendimento mais profundo desses estratos pode ser encontrado na tese de Bruce Albert *Temps du sang, temps de cendre: représentation de la maladie, système rituel et espace politique chez les Yanomani du Sud-Est (Amazonie brésilienne)* (1985).

através de correspondências áudio-mutantes, onde fonema e ruído trocam de lugar o tempo todo: o que para os humanos é o ruído do trovão, para aqueles que vivem nas costas do céu (*hutu mosi)* é o discurso verbal dos seres trovão dando boas vindas aos fantasmas dos mortos (*pore)* recém-chegados. Ao mesmo tempo, os seres que vivem debaixo da terra escutam o discurso *hereamuu* dos Yanomami como trovoadas intensas e não como palavras. O que é estrondo para um povo é discurso para outro, e assim por diante. Configura-se aí uma espécie de *sound design* cosmológico entre mundos, e depois ainda dizem que o cinema é arte recente…

Ficamos com vontade, então, de encontrar maneiras de transpor, traduzir, ou melhor, transduzir aspectos do modo Yanomami de ver, ouvir e pensar o(s) mundo(s) para a linguagem audiovisual. Uma das formas que encontramos para isso foi a utilização do geofone. Através de gravações realizadas com esse microfone pude trazer a sensação de como seria um som escutado pelos seres do fundo da terra e, ao mesmo tempo, trazer a sensação de profundidade quase metafísica para alguns sons. A mistura de sons captados com geofone e microfones tradicionais traz ao espectador, ainda que de maneira inconsciente, a ideia de coexistência entre mundos e estratos diversos - o trovão que escuto pode ser também a fala enérgica de seres que vivem nas costas do céu; o som de pés pisando a terra que ouço durante uma dança de apresentação pode ser o estrondo profundo da terra rachando na perspectiva dos seres do subsolo. A utilização do geofone, em combinação com microfones tradicionais, foi uma ferramenta técnica que permitiu tornar audível, em certa medida, o conceito de perspectivismo ameríndio, observado por Viveiros de Castro.

Os principais áudios captados com geofone presentes no filme são:

- o som do trovão que gravei em Goiás um dia antes de partir para São Paulo. Esse som está presente em alguns

momentos do filme, no final da sequência de abertura e durante a sequência das tragédias naturais, que começa com uma nuvem escura fechando o céu e nos levando para uma tela preta. É durante o escurecimento da tela que o trovão gravado com geofone se faz mais presente, mostrando-se em toda sua grave magnitude. Sua duração é muito mais prolongada que um trovão comum, uma vez que, captado através do chão, as vibrações persistem durante um tempo maior na matéria sólida em comparação com o ar. Esse som, além de remeter à ideia do próprio trovão, evoca também os estalos profundos do céu caindo, descritos por Kopenawa em diversos momentos do livro.

- som de 'pedras rachando': antes mesmo de ser convidado para trabalhar no filme, eu havia experimentado gravar sons de pedras quebrando através do geofone. Finquei o microfone na terra, próximo a pedras de tamanhos variados, e realizei movimentos de raspagem, estilhaçamento e impactos com essas pedras. Esses sons estão presentes na sequência dos desastres naturais, dando a ideia de movimentos sísmicos, terremotos - céu e terra se rompendo.
- um lago degelando: baixei esse som da internet, em um canal de gravações de geofone de direitos autorais livres. A gravação foi realizada em um lago na europa, no final do inverno. O microfone, fincado no gelo, captou diversos estalos dos primeiros movimentos do lago que começava a derreter. Esses estalos também são usados, em conjunto com o áudio das pedras rachando, na sequência dos desastres naturais.
- passos dos Yanomami dançando: após a chegada dos convidados para a festa *reahu*, ocorrem as danças de apresentação, nas quais os convidados se apresentam aos habitantes da casa, rindo e fazendo rir, brandindo seus facões aos céus, numa alusão à dança de apresentação dos

xapiripë, quando estes descem por caminhos finos e brilhantes como teias de aranha para encontrar seus xamãs. Após a dança de apresentação, dá-se início a um ritual de xamanismo com inalação de *yãkoana*, e vemos que alguns xamãs, inclusive Davi, começam a entrar em transe. A câmera parece se entorpecer e as imagens também são levadas pelo transe. Em determinado momento vemos os pés descalços dos convidados pisando forte no chão. Schultz chegou a gravar passos para esse trecho do filme, mas eles não se encaixavam com a intenção da cena, pois eram passos naturalistas, reais demais, que tiravam a força quase onírica das imagens. Então, num final de semana de folga em que fui a Campinas com minha filha Miranda visitar minha mãe, levei comigo um pequeno gravador e o geofone. Depois de um almoço de domingo, enquanto todos descansavam, levei o geofone para o quintal e o finquei na terra - o mesmo chão onde meu avô havia plantado, feito adubo, capinado, pisado… - tirei as sandálias e comecei a pisar ritmadamente ao redor do microfone. Tentei refazer, mentalmente, o movimento e o ritmo dos convidados na festa *reahu*, evocando as imagens que trazia na memória, pisando forte e cadenciado em uma performance sem espectadores humanos - os cachorros e as formigas talvez me observassem. Com os fones de ouvido pude ir monitorando os resultados, encontrando o timbre ideal conforme me afastava ou aproximava as pisadas do microfone. Testei várias relações de distância e intensidade. No final das contas, esse som sobreviveu no filme, não somente para a tomada dos pés, mas prolongando-se durante o transe de Davi, como um pulso cardíaco escutado por dentro dos ossos. Passos ouvidos pelos ancestrais, no fundo da terra, como um coração que bate no pé.

- Certa vez, estava ministrando uma oficina em uma pequena cidade litorânea do Espírito Santo e no local onde estávamos hospedados havia uma criação de abelhas Uruçu, que não possuem ferrão. Resolvi experimentar com o geofone, colocando-o dentro da caixa de madeira onde as abelhas faziam suas colméias. O resultado foi um som bem inusitado, povoado por uma multiplicidade de zumbidos (diálogos?) das abelhas que, apesar de não terem ferrão, ficaram bastante irritadas com minha intrusão. Aquilo que nomeamos apenas 'zumbido' mostrou-se, naquele momento, como uma miríade bastante variada de timbres, ritmos e cadências. Uma linguagem polifônica não-humana. Utilizei esse som na sequência de abertura do filme, e na cena que antecede os desastres naturais, quando vemos os xamãs, em transe de *yãkoana*, fazendo gestos decisivos para expurgar algum tipo de inimigo ou doença invisível. O som das abelhas, através do geofone, nos permite sentir essa pulsação não vista, ao mesmo tempo em que povoa o gesto do xamã com uma infinidade de seres auxiliares. Podemos imaginar que tratam-se dos *xapiri* vespas auxiliando na cura, como narra Kopenawa diversas vezes no livro. Seu próprio nome, segundo ele mesmo narra, vem da palavra *Kopena*, que significa vespa.

Em certo momento do processo de trabalho, em São Paulo, lembrei-me do tambor do trovão, também conhecido como tambor de mola: um instrumento que consiste em uma membrana de tambor bem esticada, no meio da qual é fixada uma mola comprida. Quando o tambor é balançado, ou quando a mola é atingida por uma baqueta, esse instrumento emite um som semelhante a um trovão. Tive vontade de experimentar gravar esse tambor com o geofone, e também com microfones tradicionais, para misturar esses sons aos sons de trovões reais no filme. Aproveito então uma folga no estúdio e pesquiso no mercado livre - encontro um

fabricante de tambor de mola em São Paulo. Faço a compra. No dia seguinte Daniel Sasso bate à porta do estúdio e me entrega um pacote. É um tambor de mola bem construído, muito maior do que eu havia imaginado. Guardo o tambor na sala, que está cada vez mais apertada: agora somos eu, Zappa e o tambor. Volto à edição de som do filme. O tambor ainda descansa sobre uma cadeira, esperando sua hora de ser gravado. Todos os dias, antes de começar o trabalho, e ao final de cada diária, depois de desligar o computador, toco um pouco do tambor, como um ritual para purificar as vibrações do ar com rugidos de trovão.

O filme não tem música, ao mesmo tempo em que é um musical do começo ao fim: os Yanomami estão sempre cantando, sua própria fala é musical, repleta de onomatopeias e cadências melódicas próprias. Não é que o filme não tenha trilha musical, mas sim que toda trilha musical é composta por sons gravados *in loco*, produzidos pelos personagens e pelas vozes da floresta. No entanto, eu sentia falta da marcação de um tambor grave para a parte final do filme, um elemento surpresa que trouxesse a tensão e a expectativa antes da apoteose final. Mas buscava um som sutil, que permanecesse escondido e fosse, ao mesmo tempo, profundo. Um som para ser sentido com o corpo mais do que percebido pelos ouvidos, um elemento percussivo que não destoasse do restante da sonoridade do filme. Um tambor de guerra, pois sustentar o céu é também uma guerra. Lembrei-me que as antigas radionovelas produziam sons de trovão com uma chapa de metal, balançando-a ou batendo em sua superfície com uma baqueta de ponta emborrachada. Abro novamente o *site* do Mercado Livre. Encontro a baqueta emborrachada, faço a compra. Procuro mas não encontro nenhuma chapa de metal. Começo a vasculhar sites de busca e encontro uma empresa que produz chapas galvanizadas, na Imperatriz Leopoldina. Ligo para a empresa e tento explicar minha necessidade: gostaria de uma única chapa, de pouca

espessura, 150 cm por 50 cm. “Mas nós não vendemos uma única peça. Vendemos em atacado, para empresas”. “Mas vocês não têm aí nenhuma sobrando?”. “Você quer a chapa para fazer som, é isso? Você é músico?”. “Quase”. “Tá bom, vou ver o que posso fazer, passa aqui amanhã cedo”.

No dia seguinte acordei ansioso, pois teria meu caminho rotineiro alterado pela primeira vez. Preparei um ovo mexido, que dividi com Mexerica. Peguei um Uber rumo à fábrica de chapas, na Imperatriz Leopoldina. Como meu caso não era prioridade, fiquei esperando por algum tempo, até que um sujeito de bigodes finos me atendeu. Pedi a ele uma chapa de metal onde pudesse grudar um imã, pois essa seria a melhor maneira de acoplar o geofone. O geofone possui três opções de ponta: um imã, uma ventosa e um espeto. O espeto funciona bem para fincar o microfone na terra, ou no tronco de uma árvore. A ventosa é útil para grudar o microfone em superfícies como vidro, cerâmicas, azulejos etc. Já o imã é perfeito para acoplar o microfone em superfícies de metal e tem, na minha opinião, a sonoridade mais interessante de todas as opções. O atendente da fábrica me trouxe alguns modelos diferentes de chapas, garantindo-me que o imã grudaria em todas. Começo a experimentar cada uma delas, chacoalhando as chapas com intensidades variadas, produzindo estrondos que desconcentram os clientes, que me olham sem entender. O atendente de bigodes finos explica, “ele é músico”. Rimos. Escolho a chapa com o melhor som, meu colega a enrola para que caiba no Uber. Faço o pagamento (80 reais, se bem me lembro) e meu colega me diz “boa sorte no show!”.

Chego ao estúdio e Daniel me recebe com mais um pacote: era a baqueta de ponta emborrachada. Levo a baqueta para a salinha e deixo a chapa de metal debaixo da escada. A sala de dublagem, onde trabalha Daniel, é a mais adequada para fazer a gravação do tambor do trovão e da chapa, então Daniel diz que, assim que tiver uma folga com as dublagens, me avisaria para

eu fazer as gravações. Vários dias se passaram, muitos famosos entrando e saindo da sala de dublagem, regravando falas para seriados, novelas, filmes etc. Até que, uns cinco dias depois, Daniel me avisa que a sala ficará vaga durante duas horas. Desço o tambor, a baqueta e a chapa de metal. Daniel me ajuda a ligar os microfones. Nada como ter bons parceiros. Acoplo o geofone na chapa e começo a experimentar diferentes toques com a baqueta, sempre monitorando os resultados com o fone de ouvido. O geofone é um microfone extremamente sensível, de maneira que apenas as batidas mais sutis produziam sons utilizáveis. Bastava um leve toque da baqueta na chapa para produzir um som forte, marcante, e ao mesmo tempo sutil. Encontrada a maneira certa de tocar e o timbre desejado, começo a experimentar com ritmos. Nada muito complexo, apenas um ritmo reto e crescente, deixando cada batida soar até morrer, sem pressa, com longas pausas entre os toques no início, até que os intervalos vão ficando cada vez mais curtos e as notas mais rápidas como um coração que acelera - tuuuuuuum, tuuuuuuum, tuuuuuuuum, tuuuum, tuuuum, tuuum, tuuum, tum, tum, tum, tum tum tum tum. Com o corpo acoplado a fones de ouvido, ligado ao geofone e aos computadores por meio de fios, sinto-me mais um ciborgue do que um músico. Zéborgue da gambiarra. E penso que nossa prática de *sound design* "envolve a carne orgânica e tecnológica, assim fundindo também a Grande Divisão" (Haraway, 2022, p.21), isso é, a divisão entre orgânico e inorgânico, natural e tecnológico, humano e não humano.

A música da chapa de metal é utilizada em um único momento do filme, na parte final, após a fala no rádio anunciar o nascimento de uma menina Yanomami numa aldeia vizinha: uma criança que nasce e um povo que resiste. Vemos a montanha de pedra, o morro dos ventos, *Watoriki*, enquanto ouvimos a notícia do nascimento. Ao final da notícia, começamos a sentir as batidas na chapa, graves, profundas,

mais perceptíveis às vísceras do que ao ouvido. Vemos então Davi e outros xamãs agachados, olhando para o céu. As batidas continuam, vão se acelerando, cada vez mais rápidas, fazem a base rítmica para o canto do velho Justino Yanomami, culminam e se encerram com o som forte da *yãkoana* sendo soprada nas narinas de um xamã. Apesar de durar pouco e não ter muito volume, o som das batidas traz um elemento novo, um tipo de vibração que ainda não havia sido escutada no filme e que nos conduz para a catarse final, ao mesmo tempo em que traz um alerta de guerra, uma sensação de prontidão e enfrentamento.

Por fim, gravei o tambor de mola, acoplando o geofone com a ventosa no interior do tambor e utilizando também um microfone condensador mais convencional a dois palmos de distância do instrumento. Experimentei diversas texturas e toques, desde balançar sutilmente o tambor para que a mola produzisse uma vibração grave e contínua, sem ataques, até estocadas na mola com uma caneta, e também petelecos com o dedo (os petelecos deram o melhor resultado), pois produziam ataques agressivos e bem marcados, seguidos de uma vibração grave e prolongada. Minha ideia inicial seria utilizar esses sons em combinação com os trovões da cena inicial e outros trovões que soam ao longo do filme. No entanto, os sons obtidos com o tambor de mola eram bastante excêntricos, quase fantásticos - Margarida, ao escutá-los, disse que pareciam sons eletrônicos de filmes japoneses de luta dos anos 80. Adorei sua definição. Apesar de não funcionarem nos trechos em que havia imaginado, os sons do tambor de mola caíram muito bem na sequência de xamanismo final do filme, quando os Yanomami, em número crescente, dançam, pulam e cantam, ocupando o espaço como um cardume de corpos em sintonia. Vemos um plano próximo de Davi, ele grita, ao invés de seu grito, escutamos o tambor do trovão com seu som de filme de luta japonês. Também quando um xamã aponta seu facão para o céu, dando sucessivas estocadas no ar, escutamos, a cada golpe, o

som do tambor do trovão. É um dos últimos sons a serem escutados no filme, antes do silêncio da tela preta final.

Penso que a busca por tais sonoridades não naturalistas foi uma maneira de tornar audível camadas de outros mundos - o mundo do fundo da terra, de dentro dos corpos, das costas do céu; a voz da pedra, do tronco de árvore, do fundo do rio em coexistência com os sons cotidianos do universo yanomami. Mais do que um virtuosismo técnico, a busca por tais sonoridades parte da necessidade de criar condições para que a linguagem audiovisual se contamine e se deixe transformar pela cosmoescuta yanomami - "o nosso cinema encontrando o cinema deles", como disse Eryk em nossa primeira reunião.

3.18 Entreato da memória

A memória se inventa. Todo diário é também ficção. Autoetnografia fabulatória. Escrever é dobrar o tempo. Neste exato momento em que escrevo - ou tento me concentrar para rememorar o processo de trabalho vivido em *A queda do céu,* ocorrido há quase dois anos, iniciado quando Margarida me ligou em Janeiro de 2024, enquanto eu passava férias na casa de minha mãe, em Campinas. Agora estou aqui diante do notebook, nessa mesma casa, em outro Janeiro, de 'férias', em 2026. Esforço-me para abstrair os latidos dos cachorros (são 4), enquanto Eufrates toca berimbau na sala, Miranda faz as unhas - já são adolescentes, belos, de quinze anos - Tião e Clara, com 3 e 7 anos, respectivamente, inventam alguma brincadeira no chão, bem perto de meu escritório improvisado no subsolo da casa. É turbulento escrever com tanto barulho ao redor, 4 cães e 4 filhos, todos dentro de casa enquanto uma chuva torrencial cai do lado de fora. É turbulento tentar ordenar em palavras um processo criativo feito de imagens e sons. Turbulento e maravilhoso.

Nem parece que se passou tanto tempo; não me preocupo em ser fiel à cronologia nem à exatidão dos fatos, como se escrevesse uma reportagem. Busco, antes, ativar em mim as sensações daqueles dias, os afetos que me percorriam enquanto eu trabalhava no filme, enquanto passeava com Miranda pela Avenida Paulista nos dias de folga, entrando com ela em qualquer exposição que encontrávamos pela frente, estreitando nossos laços de pai e filha. Lembro que ela me pediu para entrar em uma loja de esportes, em uma de nossas vadiações pela Paulista. "Você quer comprar alguma coisa, filha?". "Não, quero te mostrar o que faço com meus amigos quando a gente sai no rolê". Entramos na loja e ela me leva até o departamento de patinação. Tira o tênis e veste um par de patins. Começa a patinar loucamente pela loja, um galpão amplo, de chão liso, perfeito para patinar. Fico segurando seu tênis, feliz por vê-la deslizar livremente entre os clientes e as gôndolas, rindo como só os adolescentes sabem rir. Depois de meia hora ela volta, suada, tira os patins, devolvendo-os à prateleira, calça o tênis e seguimos com nossas andanças.



Fig. 11 - *Selfie* tirada por Eufrates em Janeiro de 2026, enquanto escrevo este capítulo da tese. Deitados, da esquerda para a direita, estão Miranda, eu, Sebastião e Eufrates. Clara está agachada.

Escrever como quem saboreia e transforma fragmentos: o sorvete feito por Turini com um pedaço da baunilha do cerrado que lhe dei de presente estava maravilhoso, diferente de tudo. Escrever como quem monta as cenas de um filme experimental, permitindo que imagens e sons conjuguem-se uns aos outros por relações de afinidade e repulsa, atração, magnetismo. Escrever para reavivar as intensidades, os encontros, dúvidas e riscos que fizeram parte do processo. Permitir que os fatos se embaralhem, encontrando uma nova lógica que não a do tempo linear, escrever para bagunçar a *timeline* da memória, já que a própria memória é terra movediça. Escrevendo vivo tudo de novo, vivo diferente, através das palavras costuro uma segunda pele na minha, como um *patchwork*. Já tendo passado pelo

processo que narro, já tendo visto e ouvido transformar-se em som aquilo que na época era intuição - intuisom - deixo-me levar pelos caminhos da reinvenção. Escrever não para preencher os lapsos, mas para produzir lapsos, propor outras conexões e atualizar, com eletricidade renovada, (curto)circuitos de um processo já concluído e paradoxalmente aberto, lembrando que, como diz Donna Haraway, "o aberto não é confortável" (2022, p.109).

3.19 *Xawara*

Quando faltava pouco mais de um mês para a conclusão do trabalho de som em *A queda do céu*, adoeci. Talvez tenha sido o clima de São Paulo somado aos banhos gelados (nunca comprei a tal resistência do chuveiro), o excesso de trabalho encavernado no estúdio, sem contar as leituras terríveis sobre as epidemias *xawara* que assolam os Yanomami desde seu primeiro contato com os *napë*. Bruce escreve que os Yanomami não se assustaram como nós com a pandemia da Covid-19, porque são um povo que sempre estiveram, desde que nos conheceram, em pandemia.

Um dia acordei com febre, dores pelo corpo - será que algum mosquito da dengue escapou dos meus tapas e fez seu caminho até meu sangue? - calafrios. A doença coincidiu com a viagem de Turini e Carla, sua companheira, para o Peru. Dani me passou as orientações sobre como ministrar o remédio de epilepsia para Mexerica - colocar a pílula dentro de um pedaço de queijo e dar a ela de manhã; preparar a mesma trouxinha de remédio e queijo e colocar no dispenser de ração para a dose vespertina. "Pode tomar banho no banheiro de cima também, se quiser". O casal pegou um Uber até o aeroporto e eu só conseguia pensar no chuveiro quente da suíte luxo, fazendo tanto vapor que transformaria o espelho em um pedaço de vidro opaco e sem reflexo.

Eu e Mexerica já nos entendíamos bem. De vez em quando, ela conseguia encontrar a porta do banheiro aberta e devorar um lote de papel higiênico usado. De manhã, ela sempre esperava pelos ovos mexidos, olhando-me com um misto de paciência e fome insaciável que só os vira-latas sabem ter. Uma vez encontrei no corredor do quintal um rato morto que ela havia estraçalhado, enquanto ela me olhava orgulhosa, como se me dissesse: viu só, quem cuidou do rango hoje fui eu. Lembro-me perfeitamente de um dia em que, já me sentindo um pouco melhor, fui tomar sol no quintal. Sentei-me no chão, recostei o corpo dolorido no muro, ainda úmido da chuva da noite anterior. Mexerica veio até mim e ficou com o rosto bem perto do meu. Superei o receio da mordida e arrisquei um carinho, de leve, ao que ela, surpreendentemente, respondeu abaixando a cabeça. Saquei o celular e tirei uma *selfie* de nós dois. Lembro-me perfeitamente da imagem: eu com meu casaco azul da adidas, apesar do sol, fazia frio. Mexerica com sua pelagem preta grisalha quase de loba velha, olhos pequenos e escuros, sofridos e ao mesmo tempo curiosos, olhando direto para a lente. Um feixe de luz lambia nossas caras pixeladas. Envio a foto para Turini, como prova de que o tempo das mordidas havia chegado ao fim. Na verdade, tentei afagar Mexerica algumas vezes depois disso e ela respondeu com uma bocada, mas sem encostar os dentes em mim. Nossa aproximação era instável e sua reação seria sempre uma caixa de surpresas. Nada era garantido com Mexerica, cuja personalidade forte e imprevisível a tornava também tão cativante. Nunca consegui entender exatamente o que Mexerica queria me dizer com seus rompantes - de agressividade, euforia, apatia súbita - mas ela me olhava com certa identificação. Parecia sentir que, como ela, eu também havia sido acolhido naquela casa e, ao mesmo tempo, estava longe da minha. Sentia que quando nossos olhares se encontravam, mesmo sendo de espécies diferentes, éramos

capazes de nos reconhecer e povoar, mutuamente, nossas solidões.

Meses depois, quando Tom, filho de Carla e Turini nasceu, envio uma mensagem de felicitações e meu amigo me responde que está muito feliz com o nascimento de seu filho, mas que Mexerica não resistiu a uma crise de epilepsia e morreu. "Sinto muito, Dani. Era uma cachoora especial". Procuro a foto dela em meu celular - gostaria de anexá-la a este trabalho - mas não encontro. Eu havia formatado o aparelho e perdi diversas fotos que estavam no *whatsapp.* Peço a Turini a imagem, mas ele também formatou o aparelho e não a encontrou no histórico de nossas conversas.

[

]

v a z i o o n d e f i c a r i a a *s e l f i e*
d e m i m e M e x e r i c a

Penso que algumas imagens só existem em nossa lembrança e, ainda assim, perdem-se, mudam de cor, contorno e relevo - será que realmente existiram? Penso também que confiamos excessivamente nos dispositivos digitais para armazenamento de nossas imagens. Evolução tecnológica não significa, necessariamente, melhoria, e uma boa e velha foto revelada em papel deve durar muito mais do que os bytes nas nuvens. Terceirizamos o armazenamento de nossas imagens para sabe-se lá quem, e elas ficarão ali, bem guardadas, desde que possamos pagar pelo serviço, ou até que um apagão digital desmagnetize os servidores invisíveis que não podemos tocar - entidade abstrata essa tal nuvem. Os futuros arqueólogos terão um trabalho árduo, de *hackers*, para descobrir os vestígios de nossa civilização…

Mesmo doente, continuo indo diariamente ao estúdio. A produtividade cai um pouco, reduzo a jornada de trabalho, mas o prazo de Cannes não volta atrás e ainda há muito trabalho a ser feito. No final de semana busco Miranda e voltamos de ônibus para Campinas. A mãe de Turini assume os remédios de Mexerica. De volta à casa de minha mãe, atiro-me na cama e durmo noite e dia. Nada como estar doente sob os cuidados maternos: ela me faz canjas, das mais poderosas, herança de sua avó, minha bisa. A comida ancestral e o repouso fazem seus efeitos e, na semana seguinte, volto ao trabalho renovado.

3.20 A visita de Davi

Davi Kopenawa faria uma passagem rápida por São Paulo, pois seria o entrevistado do programa Roda Viva, na TV Cultura. Eryk quis aproveitar a ocasião para mostrar a ele o filme, em uma das salas de mixagem da JLS. Seria uma oportunidade incrível de escutarmos as opiniões do xamã sobre o documentário, e especificamente sobre o som, que ainda

estava em processo de construção. Eu mesmo queria muito saber se alguma coisa estava 'errada', como um pássaro cantando em momento inoportuno ou um canto xamânico entoado fora de contexto. Além do privilégio profissional de trocar ideias com Davi enquanto o som do filme ainda poderia ser modificado a partir de suas opiniões, a possibilidade de conhecê-lo pessoalmente mexia muito comigo. Estar frente a frente com o xamã, cujas palavras vinham sendo minhas companheiras de cabeceira há meses, cujo conhecimento vinha abalando séculos de pensamento ocidental acumulado em minha cabeça e meu corpo, figurava-se como um encontro pra vida. Mesmo antes de conhecê-lo pessoalmente, nutria por ele um tipo de intimidade que os editores desenvolvem pelas pessoas que passam meses vendo na tela e que, se por algum acaso encontram na rua, têm que tomar cuidado para não assustá-las com um abraço de cumplicidade unilateral - nós passamos muito tempo vendo e ouvindo pessoas diante da tela enquanto trabalhamos nos filmes, temos a sensação de conhecê-las muito bem - cada trejeito, modo de falar, rir - mas essas pessoas não fazem a menor ideia de quem somos, pois nunca nos viram na vida. Ossos do ofício.

Passamos a manhã preparando a cópia que seria exibida à tarde, na sala 2 da JLS - uma sala bem mais confortável e de proporções maiores do que a saleta do Zappa, assemelhando-se mais à experiência de uma sala de cinema. Daniel Sasso exportou a cópia, testou os HDs, tudo estava pronto para a exibição. Davi e Mathieu, seu fiel assistente, francês naturalizado brasileiro, chegaram no final da tarde. Davi abraçou Eryk e Gabriela, colocou a mão na barriga que gerava uma nova vida e sorriu para ela. Eryk me apresentou a Davi, que me deu um abraço calmo e me perguntou "você que está cuidando do nosso som?". Quanta responsabilidade. Não poderia ter recebido melhor missão. Como Davi e Mathieu estavam cansados da viagem - não é nada simples sair de *Watoriki* e

chegar a São Paulo - agilizamos a exibição. Eu fiquei na mesa de som, atento para aumentar ou abaixar sutilmente o volume dos trechos que ainda não estavam bem equilibrados. Eryk, Gabriela, Davi e Mathieu sentaram-se na fileira superior, atrás de mim.

Também estava presente na sessão Marília Senlle, que foi uma das produtoras e parceiras do filme, paulistana radicada em Boa Vista, pessoa incrível que trabalha de perto com os Yanomami na associação Hutukara. Devo a ela os sons de aviões monomotor que atravessam o filme. Eryk queria que o garimpo, apesar de nunca aparecer na imagem, se fizesse presente em som durante alguns momentos, como um cerco sonoro que se fecha ao redor da imagem, uma presença invisível mas ameaçadora. Para isso, ele havia me pedido sons de aviões monomotores, que estão o tempo todo cruzando o espaço aéreo da floresta, transportando garimpeiros em busca de ouro nas terras indígenas. No som direto não havia gravações expressivas desses aviões. Também não encontrei em meu acervo pessoal nem nas bibliotecas sonoras disponíveis no mercado sons dessas aeronaves tão específicas. Então conversei com Marília e ela me disse que tinha diversas filmagens desses aviões pousando e decolando, gravadas em seu celular. Pedi a ela essas gravações que, mesmo tendo menor qualidade técnica quando comparadas aos outros sons do filme, esbanjavam expressividade. Eram exatamente esses sons de avião de pequeno porte, ecoando prolongados na mata, zumbindo distantes ou dando rasantes, que estávamos buscando. Obrigado, Marília!

Eryk havia me alertado que Davi muito provavelmente dormiria na sessão, pois ele viajava muito e aproveitava esses momentos para tirar um cochilo. Sem problemas, assim ele poderia sonhar o filme. Já na metade da exibição começo a escutar alguém roncando atrás de mim, e minha curiosidade me obriga a olhar discretamente para trás, por cima do ombro. É Mathieu que tira um cochilo, enquanto Davi mantém o olhar fixo

na tela. Seu rosto parece sorrir. Volto-me para a mesa de som, aliviado.

O filme termina, as luzes da sala se acendem. Davi está radiante. "Nós estamos bonitos!", ele exclama empolgado. Em seguida, levanta-se e começa a falar. Discursa durante aproximadamente uma hora, mas infelizmente não me lembro de muita coisa do que disse. Eu estava em um estado misto de cansaço e êxtase, ainda tentando entender toda aquela situação, e por isso talvez não tenha conseguido prestar muita atenção em suas palavras. Sei que Eryk deixou o celular gravando o áudio, talvez eu peça a ele a gravação, caso ainda a tenha. Lembro-me que Davi disse que estava muito feliz porque o filme não mostrava os Yanomami sofrendo, mas sim fortes, como devem ser. Em algum momento eu pergunto a ele:

- E o som dos *xapiri*, estava certo?
- Sim, ouvi muitos *xapiri*. Você não vai saber, mas eles estão trabalhando com você.

Enquanto diz isso ele toca meu ombro e me arrepio. Eryk e Gabriela também falaram bastante sobre o processo do filme, fizeram algumas perguntas, lembraram de momentos das gravações em *Watoriki*. Mathieu também partilhou suas impressões: ele havia gostado muito das cenas noturnas do *hereamuu*, percebeu a circularidade da fala, e disse que sentiu uma sensação muito parecida com a experiência de dormir na maloca - alguém que tosse no meio da noite, uma criança gritando ao acordar de um pesadelo, risadas, um cachorro latindo ao longe enquanto um ancião faz sua fala no pátio central. Sobre o som Davi não fez nenhuma consideração negativa, para ele o filme já estava pronto. Encerrada a sessão, vamos até a calçada do estúdio para esperar os Ubers e fumar cigarros de enrolar. Davi diz "também vou beber tabaco" e tira do bolso uma pasta de tabaco bem preta, enrolada em uma sacolinha plástica. Coloca a brejeira de tabaco na gengiva e ficamos em silêncio, vendo a

fumaça subir e escutando os grilos tímidos da Lapa. Os carros chegam, nos despedimos com um "até amanhã", pois Davi e Mathieu voltariam ao estúdio, após a gravação do Roda Viva, para que o xamã pudesse gravar algumas falas que faltavam no filme.

Fico sozinho na calçada. Devem ser nove horas da noite. A Lapa é tão silenciosa que às vezes não me sinto em São Paulo. Uma neblina incomum paira no ar, talvez seja poluição, talvez o frio. É bonito ver a luz dos postes embasada por essa névoa, sinto que o mundo fica mais lento, até mesmo os carros parecem desaparecer. Sigo pelo caminho de sempre escutando meus passos e minha respiração. A viela está fria, muitos caramujos e lesmas pelo chão, alguém acende um isqueiro repetidas vezes no breu. Dessa vez não entro na padaria para jantar e sigo direto para casa. Abro o portãozinho lateral, atravesso o quintal em silêncio (nem sinal de Mexerica, que deve estar dormindo ao pé da cama de seus tutores). O tempo está suspenso: nenhum grilo, nenhum vizinho brigando. Chego na edícula, pego minha toalha no varal e tomo banho frio. Já nem sinto mais que a água está gelada. Na verdade, sempre soube que banhos frios fazem bem à circulação e acredito que, inconscientemente, não comprei a resistência do chuveiro de propósito. Os banhos frios passaram a fazer parte do meu ritual de iniciação, uma espécie de provação para despertar os sentidos. Mastigo um punhado de sementes de abóbora e adormeço.

Naquela noite tive sonhos inquietantes. Eu estava no alto de um cânion, olhando para baixo, com o pequeno Sebastião ao meu lado. Não me lembro de ter estado em um lugar tão alto na vida, nem dormindo nem acordado. Era um desfiladeiro íngreme, rodeado por pedras, e lá embaixo corria um rio belíssimo de águas azul-turquesa. Consigo distinguir um animal de bruços nas águas e, apesar da enorme distância, percebo que ele está se esforçando para sair do rio, mas não consegue subir nas pedras da margem. De repente Sebastião me olha e pula do

desfiladeiro, caindo como uma pedra no rio. Sem pensar duas vezes eu me jogo imediatamente para tentar salvá-lo. As águas não eram tão calmas quanto pareciam lá de cima. Na verdade, são bem turbulentas e puxam em todas as direções. Tento encontrar Sebastião, mas minha visão está turva, um sobe e desce de ondas de rio que embaça a vista, corredeira. Até que consigo ver Tião e ele está nadando - mas como, se tem apenas dois anos e nunca tirou as bóias? O pequeno parece se virar nas águas melhor do que eu, e consegue sair do rio escalando as pedras na margem. Vou sendo levado pela correnteza, até que encontro o animal enorme que eu via lá de cima. Parece uma preguiça gigante, um ser pré-histórico, ancestral de proporções colossais. Ele está de bruços na água, agarrando-se às pedras da margem, mas não consegue sair. A criatura parece ter espasmos periódicos que fazem seu corpo todo tremer. Percebo então que é uma fêmea e está parindo. Preguiças menores saem de dentro dela e eu as ajudo a chegar na margem. Depois de parir alguns filhotes, a preguiça-gigante-mãe tem um último espasmo e morre. Seu corpo descomunal jaz boiando de bruços, indo e vindo nas águas inquietas. Observo por alguns instantes o movimento de sua pelagem molhada e sem vida, até que finalmente consigo sair do rio escalando algumas pedras. Subo novamente o penhasco, que já é outro. Não vejo mais Sebastião nem os filhotes da preguiça, apenas uma vasta floresta de árvores imensas, um horizonte verde até perder de vista.

Acordo no susto, o sol já está alto. Não escutei o despertador, não ouvi o barulho dos vizinhos nem a turbina dos aviões que passavam diariamente por ali, não me incomodei com o zumbido das muriçocas da dengue atrás de seu café da manhã. Parece que eu tinha ido para outro mundo e o retorno era lento e dolorido, meu corpo tinha que se acostumar com a viagem, como num *jet lag* (disrupção temporária do ritmo circadiano causada pela rápida travessia de múltiplos fuso-horários)

multidimensional. Não conseguia parar de pensar no sonho e no fato de que eu não havia sonhado (ou pelo menos não me lembrava de nenhum sonho) desde que chegara em São Paulo, mas justamente na noite em que conheço um grande xamã Yanomami, que tocou em meus ombros e disse que os *xapiri* acompanhavam meu trabalho, tenho esse sonho maravilhoso e perturbador com um bicho enigmático parindo em uma floresta desconhecida, vejo também minha própria cria saindo das corredeiras sem minha ajuda, como se fosse um habitante natural daquela floresta desconhecida. A imagem da preguiça-gigante parida e morta de bruços nas águas não me saía da cabeça. Abro a porta do quarto e dou de cara com Mexerica me olhando. Sou tomado por uma onda de arrepio quando percebo que sua pelagem é muito semelhante a da preguiça-gigante. A cachorra continua me olhando tranquila, alheia às minhas perturbações e, ao mesmo tempo, serena como se já soubesse de tudo.

Pensei que deveria contar esse sonho a Davi, mas não houve ocasião para isso. Já estava bem atrasado, então lavei rapidamente o rosto, vesti a primeira roupa que encontrei na mala e segui correndo para a JLS. O mesmo caminho de sempre, mas dessa vez passando por mim em velocidade acelerada. Avenida, cemitério, padaria, praças, carros, motos, faixas de pedestre, a viela, bééééé campainha da JLS. Davi e Mathieu já estão na copa, esperando. Eryk e Gabriela chegam logo em seguida. Daniel Sasso pergunta se Davi aceita um café, enquanto liga a máquina de expresso. Davi ri, dizendo que nós, o povo da mercadoria, não sabemos nem fazer café sem energia elétrica. Diz que não sabemos fazer fogo sem apertar botões. Conta que foram os Yanomami que ensinaram à humanidade o segredo do fogo. Conta que há muito tempo atrás, quando os homens não sabiam fazer fogo, um antepassado jacaré guardava o fogo dentro de sua boca, sem nunca entregá-lo a ninguém. Percebo que ele está narrando um mito de origem, bem ali no meio da copa do estúdio enquanto toma seu cafezinho expresso.

Dois antepassados Yanomami ficaram encarregados de ir até a casa do jacaré para fazê-lo rir e, assim que ele abrisse a boca, pegariam o fogo e fugiriam. Ao chegarem na casa do jacaré os dois Yanomami fizeram de tudo para fazê-lo rir: cantaram, dançaram, imitaram bichos, vocalizaram suas melhores onomatopeias, mas nada do jacaré rir. Até que um dos Yanomami sentiu uma forte dor de barriga, soltou um grande peido agudo e molhado - fshiiiiiiiiiiiiiiiiiiii (Davi emite uma onomatopeia incrivelmente realista e engraçada) - cagando-se todo no chão da casa do jacaré, que cai na gargalhada e abre a bocarra. Os Yanomami aproveitam o descuido e pegam o fogo, levando-o para a aldeia. Foi assim que os humanos passaram a possuir o fogo. Nada de Prometeu acorrentado com todo aquele sofrimento grego, mas sim uma sonora e hilária diarréia ameríndia que nos deu o fogo. Impressionante como um simples cafezinho nos levou, naquele espaço-tempo da copa, para tantos lugares diferentes: a partir da máquina *nespresso* sendo ligada Davi dispara uma crítica a nós, povo da mercadoria que, sem energia elétrica, não seríamos capazes nem de beber café; em seguida já emenda o mito de origem do fogo, narrando-o não apenas com palavras, mas com performances corporais e sonoras que nos deixam hipnotizados. Ali pudemos perceber simultaneamente o espírito crítico aguçado, o bom-humor e a generosidade daquele *pata* (grande homem) yanomami.

Como o tempo do xamã em São Paulo é curto, seguimos para o estúdio de dublagem, onde Daniel Sasso conduz a gravação da voz de Davi. Eryk e Davi ficam dentro da sala de gravação diante do microfone, enquanto eu e Daniel permanecemos do outro lado do vidro, também chamado de aquário. Eryk explica a Davi que gostaria de gravar alguns trechos de sua fala sobre a construção da estrada Perimetral Norte, com algumas que ficaram faltando no filme. Daniel dispara a gravação e Davi começa a discursar, mas para ele não é tão natural dizer apenas um trecho de uma fala fora de contexto, que será

editada e colocada no meio de uma gravação preexistente. Assim, ele começa a contar novamente toda a história da Perimetral Norte, e não apenas o trecho que Eryk havia pedido. Do outro lado do aquário, eu e Daniel percebemos que talvez a estratégia de gravar trechos picados de fala não funcione com Davi: ou ele fala tudo de novo, ou não fala nada. Mesmo assim, tentamos algumas vezes gravar os trechos isolados, já sentindo que eles não caberiam no filme. Terminada essa gravação, Eryk nos olha através do vidro e pergunta se queremos sugerir mais alguma coisa. Eu peço licença e entro no aquário. Comento com Davi que ele descreve no livro o sopro da terra-floresta, *wixia,* uma respiração longa e duradoura que mantém a floresta viva e úmida.

> A floresta é de *Omama*; e por isso tem um sopro de vida muito longo, que chamamos *urihi wixia*. É a sua respiração. O sopro dos humanos, ao contrário, é muito breve. Vivemos pouco tempo e morremos depressa. Já a floresta, se não for destruída sem razão; não morre nunca. Não é como o corpo dos humanos. Ela não apodrece para depois desaparecer. Sempre se renova. É graças à sua respiração que as plantas que. nos alimentam podem crescer. Então, quando estamos doentes, às vezes tomamos seu sopro de vida emprestado, para que nos sustente e nos cure. É o que os xamãs fazem. A floresta respira, mas os brancos não percebem. (Kopenawa & Albert, 2015, p.472).

Então pergunto se Davi poderia vocalizar o som de *wixia*, para que possamos utilizar em algum momento do filme. Saio do aquário, fecho a porta e me posiciono ao lado de Daniel, que dispara novamente a gravação. O que daí se seguiu foi uma sucessão de vocalizações inimagináveis, não somente de respirações, mas de ventos, sopros, tremores... Eu e Dani nos olhamos radiantes, impressionados com a riqueza de timbres que Davi estava produzindo diante do microfone. Nesse momento eu me perguntava: por que será que nunca pedem para Davi produzir esses sons em suas entrevistas? Sempre lhe perguntam sobre sua fala na ONU, ou em Harvard, estão interessados na informação verbal mas ignoram a vastidão do universo sonoro e musical do xamã. Isso me faz pensar o quanto somos verborrágicos, vocalocêntricos, e ainda incapazes de perceber o poder das

mensagens/sensações que vibram através dos sons não verbais. A beleza da sintaxe multiespécie que compõe a paisagem sonora, ou a "vasta heterogeneidade de presenças para além dos seres humanos" (Haraway, 2022, p.107) muitas vezes nos passa despercebida, talvez porque, ao afirmar o excepcionalismo humano - só os humanos falam - negamos aos animais a linguagem, a sociabilidade, o pensamento - valorizando excessivamente o verbo (humano). Povos originários, ao contrário, nunca tiveram problemas para reconhecer nos animais os mesmos sinais daquilo que chamamos de humanidade, sem com isso reduzi-los a uma projeção limitante de nós mesmos.

Daniel Sasso se empolga e fala com Davi pelo microfone: "E os bichos, como é o som dos bichos? Como é o som da cigarra?". O pedido de Daniel, apesar de interromper afobadamente o fluxo de Davi, leva a sessão de gravação ao clímax, quando o xamã começa não apenas a imitar diversos animais, mas a conversar com eles, como se, através dos sons, pudesse trazer sua presença para o centro do estúdio. Muito mais do que uma relação de imitação, Davi consegue estabelecer um devir-com e, através das vibrações sonoras, torna-se outro. Transforma-se em outra coisa, transforma os bichos em outra coisa, transforma o espaço acústico ao nosso redor em outra coisa. De vez em quando eu olhava para a tela do computador para ter certeza de que tudo estava sendo gravado. Davi começa então a produzir o som de uma cigarra, estridulando lentamente em intervalos longos que vão se encurtando até chegar numa sílaba contínua e uníssona - tóooc - tóooc - tóoc - toc toc toc toc toctoctoctóóóóóóóóóóóóóóóóó. Imediatamente reconheço a semelhança entre o som produzido por Davi e uma gravação que fiz de uma cigarra no cerrado, perto de minha casa em Goiás. Mal posso esperar para colocar na *timeline* os dois áudios juntos - a cigarra do cerrado e a cigarra de Davi - para sentir como soam em coro. Observando Davi diante do microfone, emitindo uma profusão de sons humanimais, sopros e ventanias,

é como se eu estivesse diante da própria *amoa hi ki*, a árvore com cantos revestida de plumagem branca e bocas que entoam canções inesgotáveis.

A gravação chega ao fim. Entro no estúdio e decido dar um presente a Davi. Raisa tinha colocado em minha mochila um óleo essencial chamado *breathe*, ótimo para desentupir a respiração. Entrego a ele o vidrinho dizendo que, apesar de ser uma mercadoria, é muito bom para o nariz. Davi destampa, sente o cheiro "hmmmm, pegaram da floresta", pinga uma gota na palma da mão, esfrega uma mão na outra e inala profundamente. Passa o vidrinho para Mathieu, que se empanturra com o óleo, passando-o no pescoço, axilas e até faz menção de passá-lo no meio das pernas, enquanto ri. Tiro da mochila meu exemplar de *A queda do céu* e peço para Davi autografar. Ele se demora na primeira página do livro, percebo que está fazendo um desenho. É a árvore da vida, me explica. Peço para Daniel registrar o momento em uma foto, que dessa vez não se perdeu na nuvem.

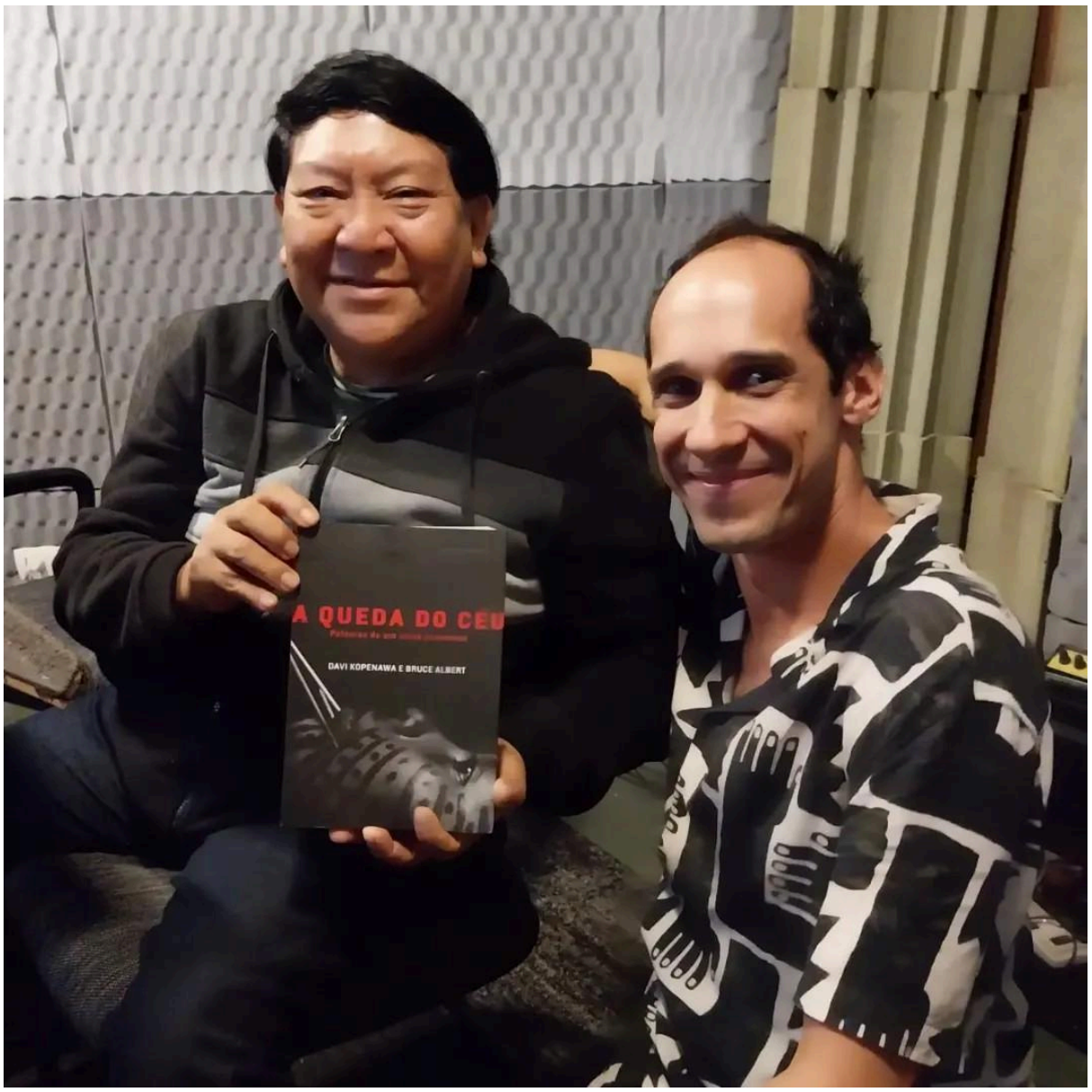


fig. 12 - Eu e Davi Kopenawa no estúdio de dublagem da JLS, março de 2024. Foto tirada por Daniel Sasso.

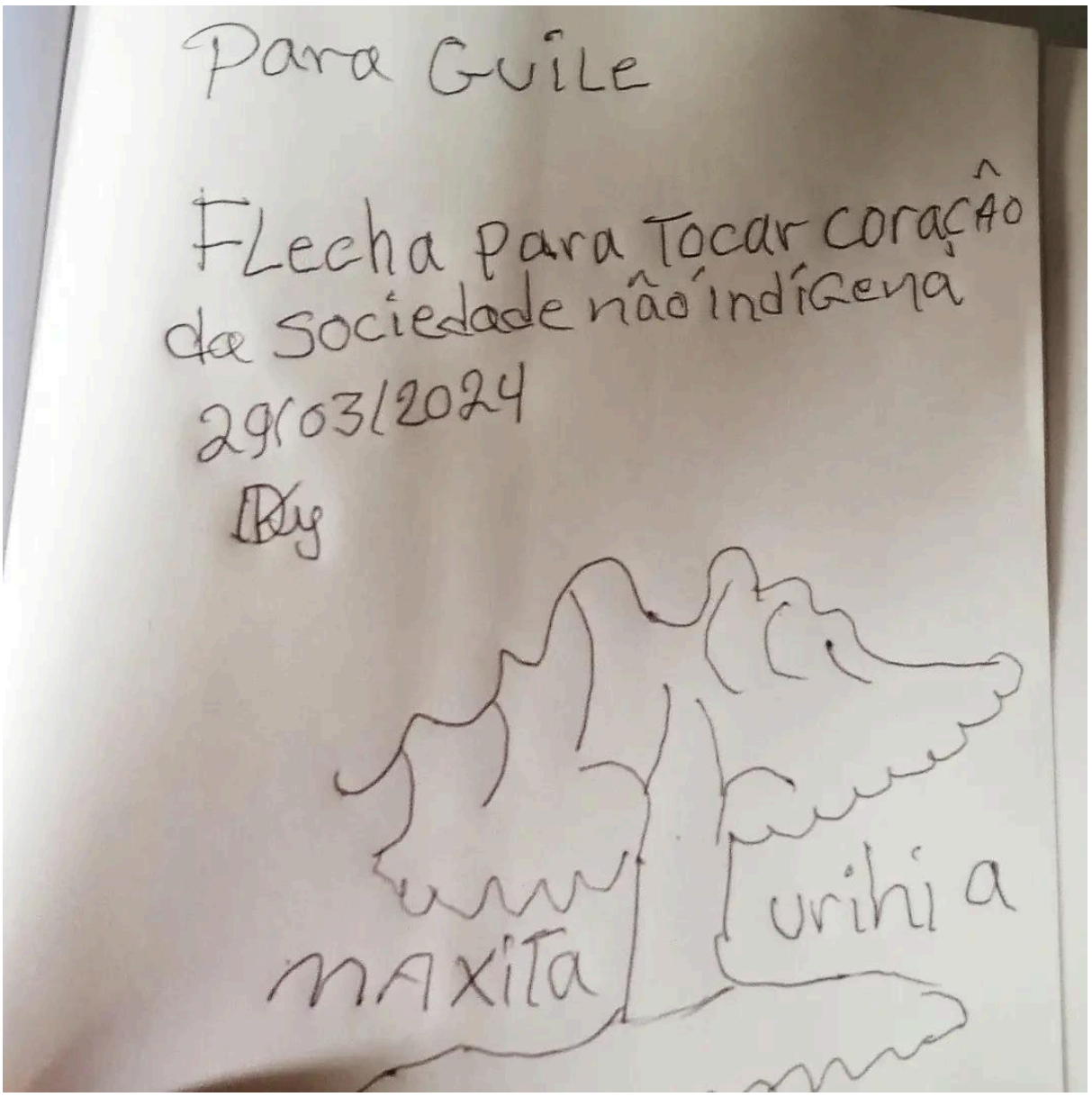


Fig. 13 - A dedicatória de Davi e seu desenho de Maxita Urihi a, a árvore da vida.

Saímos do estúdio e vamos caminhando para almoçar em um restaurante próximo. Converso com Mathieu durante a caminhada e ele comenta que, para os Yanomami, o pior vício que uma pessoa pode ter é ser *xiimi* (avarento, mesquinho, mão-de-vaca). A generosidade faz parte do próprio funcionamento da sociedade yanomami, na qual os bens materiais são sempre passados adiante. Do lado oposto à avareza vem o riso e o bom-humor, virtude máxima para o povo de Kopenawa, segundo Mathieu. "São gozadores natos", ele me conta,

comentando que levou um baita tombo durante uma trilha na mata, e que até hoje os yanomami que presenciaram a cena riem dele ao lembrarem-se do ocorrido. Chegamos ao restaurante e, como era sexta-feira santa, peço um peixe grelhado. Davi, por sua vez, pede carne - muito bem passada, ele reforça. A comida chega e a carne está sangrando: "eles pensam que a gente é Yanomami-Onça ou Yanomami-Jacaré para comer carne crua", ri Davi, dizendo que carne sangrando dá dor de cabeça, principalmente por conta do excesso de hormônios que aplicam no gado. Os Yanomami nunca comem carne mal passada, ele me conta. Pedimos ao garçom para que a carne fosse mais passada e depois de um tempo ela retorna, chamuscada, com uma crosta queimada por fora. Davi raspa a crosta, sorri e diz "agora sim". Quando terminamos de comer, Davi e Mathieu pedem um Uber. Eles terão mais um compromisso em São Paulo e dentro de alguns dias Davi viaja ao Japão para um evento em Kyoto. "Finalmente vou conhecer o Japão, acho que eles são parecidos com os Yanomami". O uber chega, nos despedimos e meu olhar acompanha aquele gigante de pouco mais de 1 metro e meio de altura diluir-se entre os carros da metrópole.

De volta ao estúdio, sobreponho o canto da cigarra de Davi com a cigarra do cerrado: eles têm exatamente o mesmo ritmo, cadência, entonação, com timbres levemente diferentes. Encaixam-se perfeitamente como duas vozes de um mesmo coro. Utilizo essa construção no momento do filme em que, após inalar *yãkoana* durante a dança de apresentação dos convidados, Davi sai sozinho pela mata e tem um momento de transe e interação com diversos seres orgânicos, inorgânicos, vegetais e minerais que ali habitam. O vocalização da cigarra de Kopenawa e da cigarra do cerrado, sobrepostas, em devir, abrem como uma chave sonora o portal acústico para um transe audiovisual.

3.21 Outro mestre nos visita

Sempre que chegava ao estúdio, Eryk perguntava a Daniel sobre seu pai, o grande José Luiz Sasso. Os dois se conheciam de outros trabalhos e Daniel disse que arranjaria uma visita do fundador da JLS que, mesmo depois de aposentado, gostava de aparecer no estúdio para reencontrar amigos e nos agraciar com suas histórias. Lembro-me que estávamos trabalhando na edição de uma cena complicada, o *heri* das mulheres, que sucede a sequência dos desastres naturais no filme. O *heri* consiste em cantos e danças realizadas apenas por mulheres e crianças, durante a noite. As imagens são lindas: logo após a última explosão do material de arquivo a tela fica preta, o silêncio reina novamente, será que o filme vai terminar assim, com uma hecatombe? Ainda no escuro escutamos passos, surge então a luz de uma lanterna azulada que se aproxima da câmera - sim, uma luz no fim do túnel - e vemos crianças alegres, rindo alto enquanto se preparam para sua dança. Os cantos são lindos, com uma voz solo feminina mais velha puxando o verso principal e um coro de crianças e mulheres respondendo. Do ponto de vista do trabalho de som foi uma das cenas mais difíceis de realizar, porque os cantos registrados pelo som direto eram muito fragmentados - começavam e acabavam rapidamente - sendo que Eryk queria construir uma sensação crescente de canto contínuo e ininterrupto, com as vozes somando-se umas às outras, e que esse canto se estendesse durante toda a cena até invadir a sequência seguinte.

Eu estava quebrando a cabeça com as emendas entre os cantos, tentando deixá-las o mais fluídas possível, acrescentando *reverbs* dos mais variados para criar um amálgama entre as camadas sobrepostas, escolhendo cantos que não se chocavam melodicamente para criar o coro, enfim, estava suando os ouvidos, numa concentração absurda, até que três batidas secas na porta de madeira quase me fazem pular da cadeira. A

porta se abre e surge, ainda na penumbra do estúdio iluminado apenas pela luz do projetor, a figura imponente de José Luiz Sasso, descendente de italiano, palmeirense e grandalhão. "Se estiver atrapalhando vou entrar do mesmo jeito". Eryk vai até à porta, feliz da vida para recebê-lo. Fico aliviado, pois sabia que a conversa seria longa e eu poderia descansar os ouvidos do filme enquanto dava boas risadas. Gabriela se apresenta ao Zé, acredito que os dois se viram pela primeira vez naquele momento. Acendemos as luzes do estúdio, Zé se acomoda na poltrona da mesma sala em que havia sido a famosa "sala do Zé", onde ele havia mixado centenas de filmes brasileiros. Lembro-me da enorme mesa de mixagem que ficava no centro da sala - essa mesa havia sido desmantelada e os canais doados à escola de cinema de Cuba quando Zé se aposentou. Ele nos conta que trata-se de uma aposentadoria relativa, pois ele ainda mixava e editava o som dos filmes de alguns amigos, e ainda se dedicava à sua grande paixão: o restauro do som de filmes.

"Já que tocamos nesse assunto", diz Zé, batendo a mão na perna de Eryk, "quero falar sobre quando eu estava restaurando o filme do seu pai, *Deus e o Diabo na terra do sol*, e senti como se o Glauber estivesse do meu lado". Zé nos conta que o restauro caminhava bem pois, por sorte, quase todos os filmes da época utilizavam a mesma biblioteca de efeitos sonoros - os mesmos ventos, tiros, trovões etc. Como ele possuía uma cópia dessa biblioteca e já conhecia muito bem seu acervo, Zé conseguiu substituir os efeitos sonoros degradados pelos mesmos utilizados originalmente, agora com qualidade superior. Zé nos conta que quando faz restauros não busca a limpeza total dos ruídos, pois não quer descaracterizar a identidade sonora da época em que os filmes foram realizados. "É a dignidade do chiado", ele diz. Havia apenas um trecho de *Deus e o Diabo* em que a fala de Antônio das Mortes estava muito deteriorada, de difícil inteligibilidade, e Zé não tinha mais

acesso às gravações originais. Além disso, havia uma trilha musical no fundo da cena, que também estava prejudicada e cujo fonograma original ninguém conseguiu localizar. Foi quando um jovem mixador do estúdio, Pedro Sérgio, também conhecido como Pedro Noizyman, um grande *DJ*, amigo e parceiro de trabalho, lembrou que seu pai tinha um disco de vinil da trilha sonora de *Deus e o Diabo na terra do sol*. Zé pediu a Pedro que digitalizasse o vinil e quando escutou a gravação quase caiu duro para trás: o trecho que ele precisava restaurar e não sabia mais como, encontrava-se integralmente em uma das faixas do disco, inclusive com as falas de Antônio das Mortes perfeitamente inteligíveis. Segundo Zé, a qualidade do diálogo e da música no disco era infinitamente superior ao som que restava do filme de Glauber, e o desafio agora seria sincronizar o som do vinil (33 e ⅓ rotações por minuto) com a imagem da película (24 quadros por segundo). Zé conta que fez alguns ajustes, um frame para cá e outro para lá, e quando colocou o filme para rodar se arrepiou todo. Antônio das Mortes estava falando de novo, em alto e bom som, e Zé sentiu Glauber ao seu lado dizendo "conseguiu, camarada!". Ao contar a história a Eryk, Zé se arrepia novamente e nos mostra seu antebraço todo empolado.

arrepio é coisa
que não se explica
só pelo frio
nem pêlo quente
pele medo
ou saudade latente
acontece no corpo
na alma e não mente
sensação que atravessa
avassaladora
dentro, fora, vivos, mortos

passado e presente
Coisa que dá de repente
tanto em bicho
quanto na nuca
da gente

3.22 Mixagem: tudo junto e misturado

Mixagem, mescla ou mistura: a arte de fazer com que todos os sons colocados na *timeline* ganhem coesão e possam existir sem mascaramentos de frequência; processo no qual a sonoridade do filme atinge seu potencial máximo de imersão, definição, espacialidade… A princípio, eu havia sido contratado para realizar a edição de som e a mixagem do filme, mas ao longo do processo fui percebendo que seria importante convidar um outro profissional para mixar o som. Ao final do processo da edição eu já estava bastante cansado - os ouvidos cansam como um músculo - e disse a Eryk e Gabriela que a escuta 'fresca' de um mixador faria muito bem ao filme. É uma escuta renovada de alguém que não participou dos processos de edição, não quebrou a cabeça escolhendo, sobrepondo, picotando pequenos fragmentos de áudio e, por conta disso, consegue perceber o som do filme com um certo distanciamento, a partir de outro ponto de vista (ou ponto de escuta) não desgastado, e assim apresentar soluções que nós, por já estarmos imersos até o último fio de cabelo (ou até o último pêlo do ouvido) no processo, não conseguiríamos perceber.

Eryk e Gabriela concordam com a ideia, Margarida libera orçamento e eu indico Toco Cerqueira, grande amigo e, em minha opinião, um dos mixadores mais bem preparados do Brasil. Toco é um sujeito tranquilo, aberto à experimentação, frequentador assíduo da JLS e portador de uma escuta sensível aliada a um conhecimento técnico profundo da arte da mixagem. É daquelas pessoas que nunca param de estudar, mesmo quando atingem um

patamar de estabilidade no mercado de trabalho. Direção e produção concordam com a indicação de Toco e, finalmente, migramos para a famosa 'sala grande' da JLS, uma sala com proporções de sala de cinema e que, principalmente, soa como uma sala de cinema. A partir de agora, Toco seria nosso piloto da mesa de mixagem e eu, seu atento co-piloto.

Confesso que era um alívio não precisar mais colocar as mãos no projeto, pois eu já estava bastante saturado de ficar diante de um computador. Ao mesmo tempo, esse distanciamento me permitiu sentir o som do filme de outra maneira, mais próximo de um espectador na sala de cinema, perceber as construções em fluxo e não mais em fragmentos. Essa posição privilegiada de (quase) observador, me permitiu auxiliar Toco na mixagem e propor soluções criativas para solucionar alguns impasses. O processo de mixagem foi onde o filme ganhou fermento, pegou liga como um bolo que cresce. Estávamos presentes o tempo todo na sala Gabriela, Eryk, Toco e eu, o que criou um ambiente intenso de trocas, experimentações e colaboração criativa. Sequências como os *hereamuu*, quando as falas dos anciãos fora de quadro movimentam-se pela sala de cinema, ou a sequência do xamanismo que precede a tela preta/desastres naturais, e o próprio plano sequência de abertura, amadureceram muito na mixagem. As proporções da sala grande somadas às habilidades de Toco fizeram com que o som do filme também se expandisse, ficando grande e ocupando o espaço disponível em todas as direções; nessa etapa o filme ganha peso, profundidade e também respiros necessários. A mixagem não é apenas sobre intensificar os sons, aumentar o volume e o impacto das construções sonoras, mas é também sobre cavar silêncios, criar dinâmica, remover ou suavizar alguns sons para, assim, ressaltar outros.

Utilizamos ferramentas (*plug-ins*) da tecnologia mais recente para clonar a reverberação específica da mata e aplicá-la em áudios que estavam excessivamente 'secos'. Ou

seja, poderíamos submeter qualquer som, como, por exemplo, os *foleys* dos passos de Davi gravados em estúdio, às propriedades acústicas da floresta amazônica. Assim, evitamos o uso de reverberações pré-fabricadas, os famosos *presets* disponíveis no mercado, fazendo com que mesmo os sons gravados em outros locais que não *Watoriki*, fossem envolvidos pelo aura de reverberação daquele espaço-tempo. Fomos capazes de produzir organicidade através do uso da tecnologia, afinal, somos também ciborgues tecnorgânicos. Tecnologia audiovisual de ponta em devir-com tecnologias xamânicas, eis o resumo de nosso encontro com *A queda do céu*.

Foram dez dias de trabalho intenso, das 9 da manhã às 9 da noite. Trabalhamos no final de semana, pedimos *ifood* e pizza no estúdio. Não havia tempo a perder: a cópia final deveria ser levada a Cannes em breve, Gabriela estava gravidíssima, Eryk tinha que cumprir vários compromissos burocráticos com o festival. Cheguei a cogitar ir para França acompanhar a estreia do filme, mas desisti quando pesquisei os preços das passagens. Seria uma estreia linda, com a presença de Davi Kopenawa, Bruce Albert, Eryk, Gabriela e Gaitan em seu ventre, Margarida e outras pessoas da equipe, mas eu precisava voltar para casa. Estava com saudades e não poderia gastar todo meu cachê prestigiando a estreia do filme.

Na última noite de mixagem minha mãe e meu padrasto foram a São Paulo de carro para me buscar. Miranda estava com eles. Fui ao estúdio de malas prontas. Terminamos de mixar às 10 horas da noite, nos abraçamos, sem champanhe nem tapete vermelho, apenas uma suvaqueira danada e a sensação boa de dever cumprido. Coloco minha mala, o tambor de mola e o equipamento de gravação no porta-malas do carro de meu padrasto. Entrego a Eryk e Gabriela um exemplar da minha dissertação de mestrado, publicada em livro, sem nem saber que viria a escrever uma tese sobre nosso processo - naquele momento eu só queria descansar. Olhamo-nos nos olhos com a

certeza de termos vivido um bom encontro, o surgimento de uma amizade para além de relações profissionais.



Fig. 14 - Eryk, Gabriela e Guile. *Selfie* tirada em Abril de 2024, na fachada da JLS.

Fecho a porta, recosto-me no banco de trás ao lado de Miranda, e dormimos os dois, de boca aberta, até chegar em Campinas. Desembarco em Goiás dois dias depois, com uma saudade de três meses para matar e uma vontade louca de tomar um banho de cachoeira com Raisa e as crianças. Lavar a alma e a escuta debaixo da água gelada do cerrado: se fosse um filme, poderíamos fazer um corte seco do chuveiro de Turini em São Paulo-SP para a água corrente na cachoeira das Andorinhas em Goiás-GO, que nenhuma resistência é capaz de esquentar.

Escutando apenas as pancadas das águas em meus ouvidos e ossos, levando uma surra de cachoeira encerro esse capítulo, mas não o fluxo da correnteza que o alimenta…

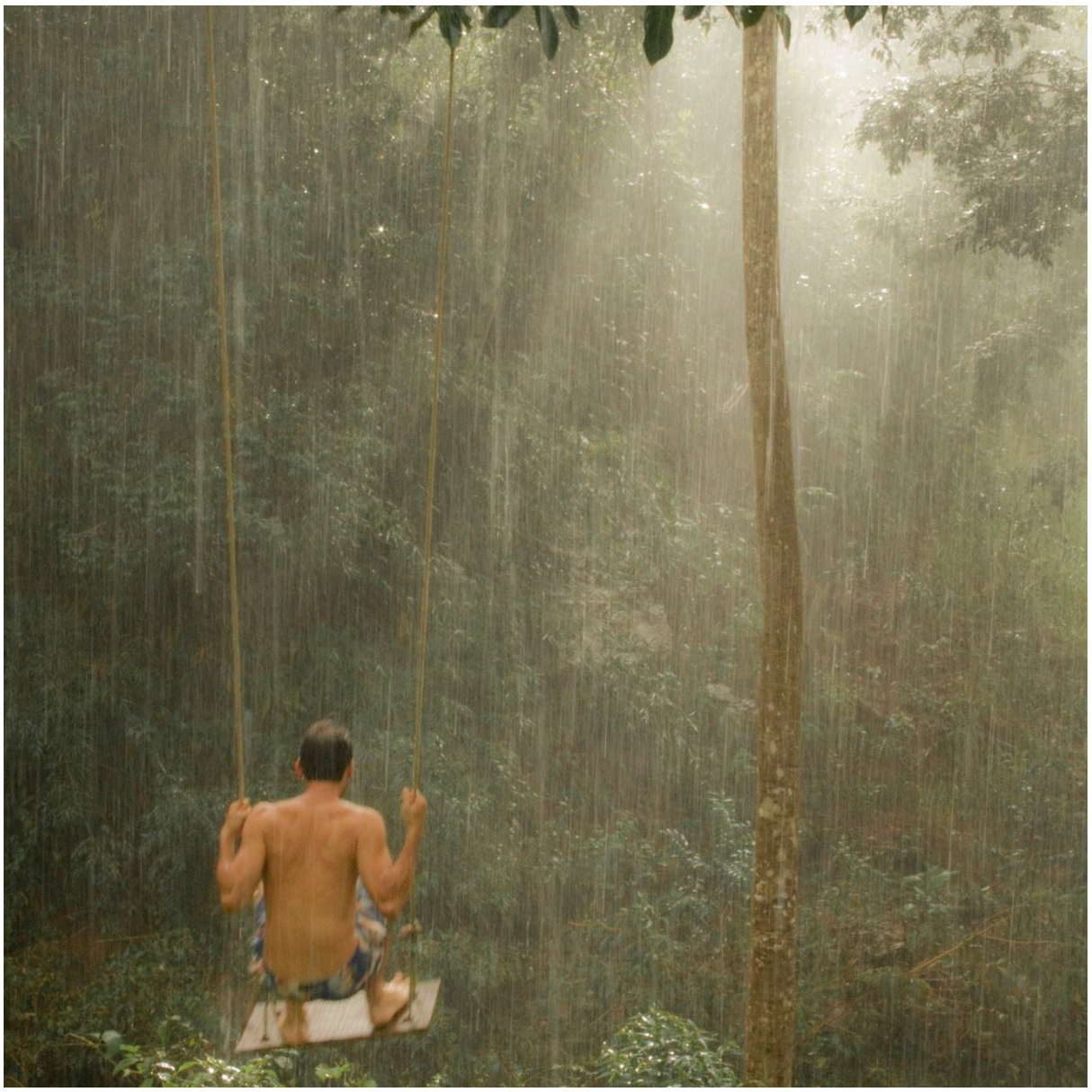


fig. 15 - Guile no balanço, região de Santa Cruz de Goiás, por volta de 2014. Fotografia tirada por Raisa Cavalcante.

Capítulo 4

Trieiro Sonoro

nos primeiros passos da minha vida, os mais velhos me orientaram a ouvir os cantos dos pássaros e os chiados da mata. (...). No caminho da roça, os pássaros continuavam com suas cantigas, comemorando a fartura que haviam encontrado ao colher os frutos das árvores. Eles também nos contavam sobre outras vidas que passavam por perto naquele momento, fosse por uma questão de segurança e proteção, ou apenas anunciando que o ambiente estava sendo ampliado com mais presenças. (Bispo, 2023, p.10)

4.1 Trieiro sonoro

A expressão trilha sonora tem origem nos caminhos sulcados nos antigos cilindros de cera e, posteriormente, nos discos de vinil; caminhos que, quando percorridos por uma agulha, produzem som. *Soundtrack* é, literalmente, uma pista sonora, pois o som é emitido a partir da geografia de um percurso predeterminado, uma rota, uma trilha — relevos de vibração gravados na matéria que podem ser lidos e convertidos em som. Com o tempo, a genealogia do termo se diluiu, e hoje a trilha sonora tornou-se sinônimo de música fílmica. Quase ninguém mais se lembra dos sulcos do vinil, nem pensa nos diversos outros tipos de som (tampas de panela caindo, passos, folhas ao vento) que também participam da composição de uma trilha sonora.

Trieiro — pronuncia-se *triêro* — é palavra comum do português cerratense[43] para designar um caminho estreito, trilha formada pelo desgaste do solo com o andar constante de pessoas e bichos, a picada. Assim, na intenção de cerratear a ideia de trilha sonora e nomadizar seus percursos, decidi trocar a palavra trilha para encontrar o *trieiro sonoro* — a picada sonora dos interiores, os veeiros dos brasis profundos. São caminhos de som percorridos fora dos grandes centros e do circuito *mainstream*, são veredas com sotaques de água corrente, periferias e sub-graves tremedores, quebradas, quilombos, igarapés, onde já não é a agulha, mas o espinho que lê o relevo do chão e do som. Trieiros sonoros são caminhos menores, mais estreitos que as grandes trilhas sonoras, mas por onde passam diversos povos humanos e mais que humanos, deixando rastros de sinfonias multiespécie que compõem a geografia movediça de um pensamento sonoro em devir com outras escutas, caminhando por estradas vicinais, chão batido, becos e vielas. Enquanto a trilha pressupõe um percurso previamente traçado, o trieiro se abre à medida que é percorrido.

Como, muitas vezes, aprendemos mais com o meio do caminho do que com o ponto de chegada, o que me proponho a realizar neste capítulo final é um estudo da trilha ou do trieiro, literal e sonoro, das sequências em que vemos personagens em deslocamento, caminhando por picadas na mata, restos de estrada ou igarapés em *A queda do céu*. Apesar de se fixarem em casas-aldeias, o povo Yanomami mantém vivo em seu modo de vida um componente de nomadismo, que está diretamente associado à sua sobrevivência no território amazônico. Seja para escapar de massacres, epidemias, renovar as roças, aproximarem-se ou distanciarem-se de outras aldeias, os Yanomami estão continuamente migrando dentro de seu

[43] Termo criado pelo historiador goiano Paulo Bertran (1948-2005) para referir-se àquilo que é próprio do Cerrado.

extenso território, e esses percursos colaboram tanto para a manutenção/povoamento da vida yanomami quanto para a fertilização da terra-floresta, a qual manejam e pela qual são manejados há incontáveis gerações. Ao caminharem, os Yanomami espalham sementes, adubam, cultivam e cruzam plantas, deixam manchas de terra preta em suas antigas roças, fazem mundos com espécies companheiras — nutrem e são nutridos em percurso. A floresta amazônica não nasceu sozinha, mas foi produzida, como um grande jardim antropogênico, pelos povos que a habitam e por ela transitam. Até mesmo as fezes deixadas nas moitas pelo caminho estão repletas de vida e fertilidade. Espalham sementes que dão frutos, atraem moscas, vespas, abelhas arapuás, servem de disfarce para predadores que rolam nelas para disfarçar seu cheiro. Além dos grandes êxodos, migrações de grupos menores também ocorrem, seja para visitarem parentes, irem a festas em outras aldeias, trocarem bens e notícias, buscar casamentos. Quando uma pessoa muito querida morre, é comum também que os Yanomami abandonem a aldeia e construam uma nova em outro local. A caminhada é, portanto, fundamental tanto para sobreviver quanto para florescer, e guiará as rotas desse capítulo final.

4.2 Trieiro-miragem

Muito já se escreveu sobre o plano de abertura de *A queda do céu*, inclusive em capítulos anteriores deste próprio trabalho. O crítico de cinema da prestigiada revista francesa Cahiers du Cinéma, Thierry Méranger, que assistiu à estreia do filme no Festival de Cannes, em 2024, fornecendo a cotação máxima de 4 estrelas na revista, afirmou que o plano sequência inicial é,

> uma das tomadas mais belas que Cannes nos ofereceu este ano, em todas as seções. A sequência de abertura de "A queda do céu", que Eryk Rocha e Gabriela Carneiro da Cunha apresentaram na Quinzena dos Realizadores, dura nove minutos. A tela é ampla. O enquadramento é estático. Ao longe, através da planície, quase turva pelas ondas de calor, avista-se a borda da floresta amazônica. Um grupo emerge gradualmente. Dezenas de Yanomami retornam da caça, caminhando resolutamente, mas sem pressa, em direção à lente de uma câmera que os aguarda a algumas centenas de metros de distância. Tudo se desenrola dentro desse espaço e dessa duração que nos separam do grupo e nos convidam à observação paciente — à escuta também —, que rapidamente se transforma em fascínio. Aí reside toda a pureza de uma tomada primordial. Uma saída da floresta tão essencial ao cinema quanto, digamos, a saída de uma fábrica. Só que aqui nada foi ensaiado e nada é exagerado. Os cineastas diriam mais tarde que a tomada foi, na verdade, a primeira filmada. Não havia nada para exibir, vender ou promover. O filme se distancia imediatamente de qualquer postura protecionista e de qualquer pretexto etnográfico neocolonial, permitindo que o povo amazônico se aproprie gradualmente do cenário oferecido pelos dois cineastas. Um dos caminhantes, sem

> dar a mínima atenção à equipe de filmagem, acaba atraindo a lente da câmera, que então abandona sua imobilidade. Davi Kopenawa falará, quase sempre fora de cena, e se tornará a voz quase exclusiva do filme. O xamã Yanomami já havia contribuído com um texto seminal para a etnografia, escrito em coautoria com o antropólogo Bruce Albert em 2010, com o mesmo título. Sua adaptação foi considerada impossível. A conquista dos cineastas reside em inventar um filme de reapropriação e desafio que imerge completamente o espectador. Não se trata mais simplesmente de transmitir uma mensagem essencial de alerta e urgência, nem mesmo de um ato criativo que integre técnicos locais à pequena equipe de filmagem. Trata-se, antes, de oferecer sons, silêncios, luzes e formas a uma cosmologia que nos repensa. (Disponível em https://www.cahiersducinema.com/fr-fr/article/actualites/la-chute-du-ciel-par-eryk-rocha-et-gabriela-carneiro-da-cunha).

Méranger compara o plano sequência inicial de *A queda do céu* com o filme *A saída dos operários da fábrica* (1895), dos irmãos Lumière, também realizado em tomada única e estática: o que se movimenta não é a câmera, mas os personagens e as intensidades arrastadas ao longo de seu percurso. Em *A queda do céu,* vemos ao longe no horizonte um povo que surge do silêncio e da invisibilidade. São corpos inicialmente indiscerníveis como uma miragem "turva pelas ondas de calor" (ibidem) que aos poucos vão trazendo, em ondas graduais de uma "observação paciente" (ibidem), a polifonia de seus cantos, respondida pelo coro dos animais e sons da mata ao redor, em uma espécie de sinfonia poliglota humanimal em constante crescendo, que nasce do silêncio e vai ocupando a sala de cinema em todas as direções conforme o plano avança. Da mesma maneira que o som começa tímido e se intensifica ao longo do plano, os corpos, que no primeiro momento parecem pequenos e difusos na tela, agigantam-se até praticamente nos esmagar ao final da tomada. É como se o povo que vemos na imagem, mesmo estando em número limitado (é possível contá-los), inicialmente em escala reduzida em relação à paisagem, crescesse numa progressão geométrica (e quântica) conforme o plano se desenrola — o número de pessoas é o mesmo no começo e no final do plano, mas a escala das intensidades sonoras e imagéticas produzidas por esses corpos salta em grandezas parabólicas e multitudinais conforme caminham em direção à câmera. Juntamente com os cantos entoados pelos Yanomami ao longo do caminho, em diálogo musical com insetos, pássaros e ventos ao redor, existe também uma dose de tensão, trazida pelos sons graves do trovão subsônico e dos tiros ecoando ao longe: é a memória sonora daquela estrada, ou a presença invisível do inimigo que os leva a migrar.



Fig. 16 - Situação inicial do plano de abertura do filme. Yanomamis diluídos na paisagem



Fig. 17 - Situação final do plano de abertura. Yanomamis crescem em escala de som e imagem.

Méranger não menciona que aquele caminho percorrido pelos Yanomami é a ruína da estrada Perimetral Norte, construída e abandonada na década de 1970 durante a ditadura militar — a ruína de um projeto de extermínio de povos originários e usurpação das terras raras ainda corrente, mas, até aqui e, durante o plano inicial do filme, ressignificado pelo

povo de Kopenawa. Ao habitar essas ruínas e utilizar os restos da estrada como caminhos de caça e migração, os Yanomami estão reapropriando seu território, remapeando, a seu favor, as rotas inimigas, mesmo sob a ameaça constante da invasão. Da mesma maneira, os sons das explosões, tratores, correntões e o silêncio que sucede a devastação, estão dando lugar a uma vegetação secundária, ainda frágil porém persistente, acompanhada da biofonia de animais ressurgentes, que parece se excitar conforme os personagens ganham a tela. Nada é garantido e qualquer equilíbrio pode ser subitamente desfeito, mas no espaço-tempo da tomada inicial de *A queda do céu,* a força do povo Yanomami e sua conexão dinâmica com a terra-floresta e os seres visíveis e invisíveis que a habitam se mostra em toda sua potência sonora e imagética, numa escala que vai do ponto zero inicial do plano (silêncio, miragem) às incontáveis linhas intensivas (quantas vozes escutamos? quantos bichos?) que crescem e se ampliam em todas as direções ao longo dos nove minutos da tomada. O plano nos conta que a floresta sem os Yanomami é vazia e silenciosa, mas, em sua presença, se enche de sons para compor com animais, ventos e espíritos uma "verdadeira ópera metafísica" (Albert, 2024), onde sons humanos e não-humanos amplificam-se mutuamente. O plano termina em corte seco, mas a cantoria não acaba: ela se propaga e se dilui nas nuvens do plano seguinte, estendendo-se e reverberando pela terra-floresta, pousando sobre ela como pássaro sonoro de muitas asas. Gosto quando Méranger escreve que *A queda do céu* oferece "uma cosmologia que nos repense" (ibidem), pois o filme não existe para que possamos admirar a beleza exótica da cultura yanomami, mas para que tenhamos também a oportunidade de nos repensar — nós, esse exótico, feroz e tantas vezes ignorante povo *napë*.

O fato desse caminho ser a ruína da estrada Perimetral Norte, tema e imagem que são retomados ao longo do filme, não é essencial para a compreensão/fruição do plano e compreendo que isso escape a vários críticos que escreveram sobre a sequência inicial, no entanto, acredito que seja importante marcar a estranheza histórica da locação: não é floresta nem campo aberto; é espaço de resistência e, simultaneamente, de ameaça; rota de fuga e invasão, passagem de bichos e pista de pouso dos aviões do garimpo. São as ruínas de uma estrada que trouxe epidemias, massacres, genocídio e que, por enquanto, foi reincorporada ao modo de vida e à sobrevivência do povo Yanomami, em contínua reinvenção contra um projeto colonial-desenvolvimentista ainda em pleno curso e que, se um dia se concretizar, converterá indígenas em operários de uma fábrica que não lhes pertence, a terra-floresta em um deserto revirado de minério, trieiros em asfalto e o cinema brasileiro em conteúdo digital regulamentado por *players* para mercados universais abstratos. Sem gírias, sem gagueiras, sem nuances, sem ruídos: monoculturas da terra, da mente, dos sons. Do poliglotismo

humanimal à afasia antropocêntrica, até que o céu desabe. Se a Perimetral Norte é a memória de um fim do mundo, o percurso dos Yanomami por suas ruínas é a construção, sonora e imagética, de mundos sem fim.

4.3 Solidão povoada

A próxima cena de caminhada, ainda na introdução do filme, nos mostra Davi sozinho percorrendo um trieiro estreito na mata. Os ventos que balançavam as copas das árvores no topo da serra de *Watoriki* no plano anterior continuam soando, mesmo que a imagem nos entregue, agora, árvores imóveis em uma mata fechada e serena. As costas nuas de Davi surgem em quadro, vemos que ele carrega um facão sobre o ombro direito. Ainda não escutamos seus passos, apenas o vento metafísico, um vento invisível, ausente das imagens, que pode ser a própria *wixia*, a respiração prolongada da terra-floresta, que mantém a vegetação úmida e fresca, descrita por Kopenawa nos livros *A queda do céu* (2015) e *O espírito da floresta* (2023). Gradualmente começamos a escutar os passos de Davi nas folhas do chão, assim como sutis tilintares de seu facão. A imagem contrasta com o plano de abertura: se no plano inicial a câmera permanecia fixa, agora ela se move com a agilidade, seguindo o xamã pelas costas. Se antes víamos um grupo grande de caçadores cantando coletivamente, agora Davi está sozinho e em silêncio. Davi é o único Yanomami que é mostrado caminhando sozinho pela mata, nesse e em diversos outros momentos do filme. Isso dialoga bastante com sua trajetória de luta e liderança para a qual, desde muito cedo, teve de afastar-se fisicamente de seu grupo na missão de falar aos brancos e levar as palavras e imagens Yanomami mundo afora. No livro, Davi relata em diversas passagens as dificuldades desses momentos de solidão em terras estrangeiras,

> Assim, parti para uma outra cidade da terra dos antigos brancos onde tinha sido convidado a falar. Chamam-na Paris. Eu só conheço o lugar pelo nome que deram a ele os meus *xapiri*: *kawëhei urihi*, a terra que treme. Deram--lhe esse nome porque assim que pus os pés lá, ao descer do avião, me senti cambaleante. Apesar de o solo parecer firme, eu só conseguia andar de modo vacilante, como se avançasse num atoleiro que afundava sob cada um de meus passos. Parecia que eu estava de pé numa canoa no meio do rio! Assim, desde a minha chegada, me perguntei, ansioso, se aquela terra não ia mesmo me fazer virar outro! É verdade. Deve ser estável para os que lá cresceram desde a infância, mas para a gente da floresta que faz descer espíritos *xapiri* de lá, parece balançar o tempo todo. Por sinal, foi certamente sua imagem trêmula que seus habitantes imitaram para fabricar os caminhos escorregadios em que se deslocam. Acima dela, o céu é baixo e sempre coberto de nuvens. A chuva e o frio parecem não terminar nunca. Fica perto das beiradas do nível terrestre, e os seres subterrâneos da noite e do caos,

> *Titiri* e *Xiwãripo*, não devem estar longe. Os brancos talvez não saibam disso, mas os *xapiri* sabem. Nessa cidade de Paris, multidões de carros e ônibus corriam o dia todo, fazendo um barulho ensurdecedor, apertados no meio das casas. A terra de lá é toda escavada de túneis sem fim, como se fossem de grandes minhocas. Longos trens de metal não paravam de andar por eles com grande estrondo, deslizando em barras de ferro há muito arrancadas das profundezas do chão. É também por isso que me parecia que o chão tremia o tempo todo, mesmo durante a noite. Para quem sempre dormiu no silêncio da floresta, essas vibrações são muito inquietantes. Os brancos não parecem percebê-las, porque estão acostumados a nunca deixar sua terra em paz. Mas eu não parava de pensar que ela devia virar outra por causa do barulho e da agitação que a maltratavam sem trégua. Por isso virei fantasma tantas vezes durante aquela viagem! À noite, quase não dormia e, durante o dia, tinha de me encontrar com um monte de desconhecidos e lhes falar durante muito tempo. Fazia um frio horrível e eu cochilava o tempo todo. Mas nunca me queixei. Durante essas longas viagens, quando fico ansioso, muito longe de casa, não falo com ninguém a respeito de minhas aflições, pois meus *xapiri* me tornaram prudente. Apenas penso dentro de mim mesmo: "É uma terra distante e são gente diferente, não se deve reclamar!". Porém, certa noite, me senti ainda mais estranho. Pouco antes de viajar, tinha pegado malária e a febre me queimava novamente. Fiquei encolhido na cama, num quarto de hotel, no alto de um prédio grande. Eu tinha conseguido adormecer havia pouco quando, de repente, tive a impressão de ser tragado por um imenso vazio. Em seguida, grandes pedaços de terra abaixo de mim desmoronaram e a casa onde eu estava se desmontou inteira com grande estardalhaço. Aí, comecei a cair sem parar. Era apavorante! Mas, por fim, os *xapiri* que me acompanhavam conseguiram segurar minha imagem. Fizeram explodir acima de mim um paraquedas de luz, que me desacelerou, e o fantasma de *Omama* me agarrou logo antes de eu desaparecer no mundo subterrâneo. Então, de súbito, despertei no meio da noite. Não sabia mais onde estava e quase gritei de pavor. Porém, consegui manter a calma. Levantei-me com dificuldade, sem dizer uma palavra, e depois, aos poucos, acordei de fato. Voltei a distinguir as coisas ao meu redor. Então, pensei: "*Oae!* Ainda estou vivo! Os espíritos *napënapëri* dos antigos brancos quiseram testar minha força e meu conhecimento! Foi a partir desta terra que nossos antigos abriram seus caminhos para poder vir dançar em nossa floresta!". Esses espíritos forasteiros examinaram com curiosidade meu rosto, meus olhos e meus cabelos, que são diferentes daqueles dos brancos. Observaram também com atenção os adornos dos *xapiri* que me acompanhavam. Disseram a si mesmos: "*Hou!* Será que são habitantes da floresta, filhos de *Omama*?". Por isso vieram me visitar e me puseram à prova. (Kopenawa e Albert, 2015, p.422-424)\

O retorno dessas viagens e o perigo de "virar outro" também era bastante penoso para Davi, como ele próprio relata,

> quando retornei dessa viagem a Paris, assim que cheguei à minha casa de *Watoriki*, achei realmente que logo fosse morrer. Eu estava muito fraco e tinha tonturas e sono o tempo todo. Não conseguia mais acordar direito. Depois, comecei a sentir que minhas pernas ficavam pesadas e adormecidas também. Mesmo me beslicando, não sentia mais nada. Ficava deitado na rede e ia perdendo consciência aos poucos. Não enxergava mais minha mulher e meus filhos, que estavam bem perto, nem minha própria rede! Tinha entrado em estado de fantasma e, de repente, minhas pernas ficaram paralisadas por completo. Eu estava de volta à floresta, mas minha imagem continuava dormindo no peito do céu. Tudo isso estava acontecendo, eu sabia, porque tinha pisado nas terras de onde vêm os *xapiri* dos antigos brancos. Eu os conhecia e já os tinha feito dançar com meu sogro.

> Contudo, aproximar-me tanto de seus locais de origem tinha me feito virar outro, como na primeira vez. A imagem de *Omama* tinha me protegido durante toda a viagem, mas foi na volta que fiquei todo entorpecido. Tive de passar vários dias em casa, prostrado perto do fogo, para secar minhas carnes encharcadas do frio úmido daquelas terras distantes. Depois, fui aos poucos recomeçando a beber o pó de *yãkoana.* Então, os meus *xapiri* que tinham me acompanhado na viagem despertaram e se aqueceram. Descansados, recuperaram a energia e comecei eu também a me restabelecer. Agora eu realmente sabia o quanto tais viagens são perigosas para os xamãs! (idem, p.430).



Fig. 18 - Davi em sua trilha solitária. Fotograma do filme.

O fato de Davi ser o único personagem do filme que vemos caminhando sozinho pelas trilhas da floresta dialoga com sua própria trajetória de vida, uma liderança que teve de se afastar de seu povo para fortalecê-lo, que sofreu no corpo as marcas da civilização *napë* e suas toxicidades, ao mesmo tempo em que nunca abandonou nem se sentiu abandonado por seus *xapiri*, como podemos perceber nas passagens acima citadas. Esses relatos de uma solidão povoada, em que, mesmo estando sozinho em terras estrangeiras, Davi ainda consegue sentir a presença de seus *xapiri* e conversar com eles, refletem-se nas cenas onde vemos o xamã caminhando sozinho pela mata. Diversas outras presenças, não visíveis porém audíveis, compartilham e ampliam o ambiente pelo qual Davi se desloca. Escutamos insetos, aves levantando vôo, rangidos das árvores da floresta e, em alguns momentos, canções e vozes distantes. Nessa primeira caminhada solitária, que ocorre por volta de onze minutos do filme, Davi nos conta, em voz over, que um ano se passou desde a morte de seu sogro,

enquanto escutamos seus passos nas folhas úmidas do chão e o vemos de costas. Ele conta que seu sogro era um grande xamã, curador dos Yanomami. Davi explica um pouco do rito fúnebre de seu povo: quando o sol nasce, queimam os restos mortais do falecido, em seguida, destroem seus rastros que ainda encontram-se pelo caminho: tirando lascas dos troncos por onde ele havia subido, arrancam suas roças e queimam seus pertences. Há um corte e vemos Davi de perfil, a câmera sempre em movimento, no ritmo de seus passos. A pausa na fala do xamã é então ocupada pelo canto de um pássaro chamado *Turaco Azul* ou *Turaco Gigante,* espécie endêmica do continente africano e inexistente na floresta amazônica.

Na maior parte do filme, utilizei sonoridades e vocalizações de espécies nativas da floresta amazônica e isso requereu intensas pesquisas, tanto em canais online de ornitólogos, quanto nas espécies citadas por Davi no livro *A queda do céu*. A busca pela sonoridade dessas espécies foi fundamental não somente para construir a experiência imersiva do espectador no bioma amazônico, mas também para trazer à tela um pouco da escuta do povo Yanomami, as vozes dos espíritos da floresta que habitam cada animal. No entanto, o canto do *Turaco Azul*, mesmo tratando-se de uma espécie estrangeira, trouxe uma beleza única para a cena. Seu timbre e cadência única encaixaram-se na pausa da fala de Davi como uma resposta musical ao seu texto, um diálogo entre espécies marcado por um olhar sutil de Davi em direção às copas das árvores, como se ele estivesse ciente da presença do pássaro no espaço fora de quadro da cena. Apesar da utilização de sonoridades de espécies endêmicas ter norteado o trabalho do desenho de som, ela não foi uma regra inviolável. Nessa cena, por exemplo, tomei a liberdade de nomadizar a floresta amazônica, conectando-a ou fazendo-a confluir (Bispo, 2023) com a África através de um portal sônico. Quando mostrei a cena a Davi, no estúdio de mixagem, perguntei se o pássaro "estrangeiro" o incomodava e ele disse que não, afirmando que o canto era muito bonito e que ele já havia escutado esse pássaro em sonho. Sua fala me deu coragem para continuar acreditando que realizar construções sonoras para obras audiovisuais não é apenas uma questão de realismo geográfico, e o fato de determinada espécie não pertencer ao bioma retratado em um filme não invalida seu uso na trilha sonora, desde que ela se adeque às intenções da cena: trata-se muito mais de uma questão de intensidade emocional do que taxonomia geograficamente localizada. Sempre que vou realizar o som de um filme procuro mergulhar nas singularidades dos biomas, cidades, bairros e pessoas retratadas, buscando trazer a identidade e a cultura sonora local para a obra, no entanto, essa abordagem não precisa se tornar uma camisa de força: se um som não existe, ainda assim podemos sonhá-lo.

A caminhada de Davi termina em uma roça de bananas, onde escutamos, finalmente, vozes de muita gente: os timbres são múltiplos e as frases foram escolhidas mais por sua musicalidade do que por sua sintaxe (nem sequer são legendadas). A atmosfera geral é de alegria e bom humor: mulheres rindo alto, homens tirando sarro uns dos outros, crianças brincando. Há aqui, à primeira vista, uma relação de contraste entre o luto narrado por Davi e a vivacidade das vozes que escutamos fora de quadro, preenchendo o espaço e a paisagem sonora ao nosso redor. Quando escutei pela primeira as gravações do som direto realizadas por Marcos Lopes nas roças de banana, percebi que tratava-se de um momento de descontração, compartilhado por homens, mulheres, velhos e crianças, que gargalhavam em meio aos sons dos golpes de facão cortando os cachos dessa fruta tão fundamental na dieta e na cultura yanomami. Assim, decidimos manter a atmosfera geral de alegria, apesar de Davi, em voz over, falar sobre luto e saudade, afinal, é assim que a vida segue seu curso. O trabalho de edição de som consistiu em selecionar trechos que pudessem compor, musicalmente, a paisagem sonora da cena, onde as vozes (com exceção da voz de Davi) são tratadas mais como instrumentos musicais do que como ferramentas discursivas. Sonoridades de presenças que ampliam o ambiente (Bispo, 2023), o texto de Davi e as próprias imagens. Uma ausência povoada de sons que fazem da vida e da morte águas de um mesmo rio. Entre os Yanomami, para libertar a alma de um morto é necessário queimar seus pertences, arrancar suas roças, libertá-lo do apego das memórias dos vivos e não mais pronunciar seu nome. O luto é feito também com festa, o *reahu*, onde antigos amigos se encontram, casais se formam, xamãs cantam e dançam, ou seja, a vida também é celebrada. Assim, a alegria da paisagem sonora na pequena cena da roça de banana não está exatamente em contraste com a fala de Davi, mas como tonalidades complementares da espiral vida-morte-vida.

4.4 Ecos compartrilhantes

Antônio Bispo afirma que somos seres compartilhantes. Para o autor quilombola, enquanto a troca consiste no intercâmbio de um objeto por outro objeto, no compartilhamento "temos uma ação por outra ação, um gesto por outro gesto, um afeto por outro afeto. (...) O compartilhamento é coisa que rende" (Bispo, 2023, p.36). E se esse compartilhamento é realizado em uma trilha (geográfica e sonora, literal e poética), tomo aqui a liberdade de brincar com a palavra e dizer que os Yanomami são seres compartrilhantes: compartilham enquanto andam, compartrilham o caminho com seus parentes, os que vieram antes, os que

vêm agora e os que chegam depois; compartrilham com bichos, formigas, caça, gente. Comem e espalham frutos pelo caminho, cultivam a floresta e são por ela cultivados, e ainda por cima têm o irresistível hábito de caminhar e cantar, compartrilhando suas sinfonias invisíveis com o ambiente.

Após a cena da roça de banana vemos um plano de nuvens velozes movendo-se sob um céu azul. Os risos da cena anterior ecoam e diluem-se nesse céu, até que se transformam no som de um choro ritual, cuja imagem Davi nos pediu para não utilizar no filme, mas liberou o uso do áudio. Ainda em voz over, Davi continua explicando a celebração do *reahu,* a festa que coloca um morto em esquecimento. Enquanto escutamos ao longe o choro ritual, Davi explica que nessa festa, que conflui celebração e luto, os convidados se reúnem para chorar, "escorrem lágrimas dos olhos de todos. Aparece a saudade". Após a palavra "saudade", há um corte para o rosto de um homem yanomami, enquanto o som do choro ritual vai se desfazendo lentamente sobre sua imagem. Seus cabelos estão cobertos por penugens brancas de urubu-rei, vemos uma mão aplicando essas plumas em sua cabeça, enquanto escutamos um delicado crepitar de madeira e o farfalhar do vento nas folhas da floresta. Em seguida, escutamos o canto curto, agudo, solitário e lamurioso de uma ave: trata-se do Tucano-de-papo-branco (*Ramphastos tucanus)*, que aparece em algumas passagens do livro *A queda do céu* e cujo canto está associado à saudade. Vemos então as mãos de um Yanomami mais velho aplicando as plumas brancas sobre a cabeça de uma criança. Esse momento traz, em minha opinião, um dos silêncios mais belos do filme: o silêncio da saudade compondo-se com a leveza e a brancura das plumas de urubu-rei.

Durante o processo de edição de som dessa cena buscávamos a sonoridade delicada do vento nas folhas e do fogo consumindo lentamente um pedaço de madeira. No entanto, não encontrei nos ventos do som direto nenhuma gravação que pudesse se encaixar com as imagens: os ventos amazônicos disponíveis eram bem fortes e presentes, intensos demais para cena. A mesma coisa em relação aos sons de fogueira que encontrei: todos eram muito preenchidos, encorpados, distanciando-se da delicadeza quase microscópica e molecular que as imagens evocavam. Acabei encontrando, em meus arquivos pessoais, uma gravação de uma leve brisa roçando as folhas de uma única palmeira, e é esse o som que está presente na cena. Trata-se muito mais de uma carícia, um toque, um sopro — como a leveza das mãos e das plumas que vemos na imagem — do que de uma lufada de vento. Já para o crepitar do fogo, busquei uma gravação que havia realizado por brincadeira com minha filha Miranda: certa vez ela comprou uma espécie de doce industrial psicodélico, desses pacotinhos cheios de grãos de açúcar coloridos que são molhados em um pirulito e ficam estalando na boca

quando entram em contato com a saliva. Enquanto comia o doce, Miranda ficava abrindo a boca perto do meu ouvido para que eu pudesse escutar o som dos estalos pipocando. Na hora decidi gravar aquele acontecimento, pois os estalos me lembraram muito o som do crepitar do fogo, mas sem o peso grave das chamas. Eram estalidos delicados, sutis e leves, mas ainda assim presentes e marcantes. É exatamente esse som que está presente na cena, compondo-se com o vento na folha da palmeira, algumas vozes do som direto ao fundo e o canto do Tucano-de-papo-branco. A brancura das plumas do urubu-rei me leva imediatamente à imagem de *amoa hi ki*, a árvore com cantos onde os *xapiri* vão colher suas músicas, com seu tronco repleto de bocas e forrada com uma plumagem tão branca que cega momentaneamente qualquer um que dela se aproxime: a árvore dos sons que suspende, temporariamente, o protagonismo da visão, fazendo morrer os olhos para que se possa, quem sabe, escutar melhor. "Dessas bocas inumeráveis saem sem parar cantos belíssimos, tão numerosos quanto as estrelas no peito do céu. Mal um deles termina, outro continua" (Kopenawa e Albert, 2015, p.114).



Fig. 19 - Mão e plumas de urubu-rei. Fotograma do filme.

De volta à cena, o menino continua recebendo plumas em sua cabeça, quando começamos a escutar cantos humanos, que lembram o canto do Tucano-de-papo-branco, mas com múltiplas vozes. Há uma voz mais presente, em primeiro plano, mas podemos distinguir

outras vozes, em diferentes profundidades, ecoando ao longe pela floresta. O menino sorri e se levanta, há um corte que nos mostra a imagem de mulheres caminhando por uma trilha de pedra, carregando seus filhos, panelas e facões. Elas cantam coletivamente enquanto se deslocam, no entanto, não se trata de um canto uníssono nem uniforme, mas de uma polifonia composta por fragmentos de frases melódicas encavaladas, como perguntas e respostas sobrepostas que se espalham e se multiplicam em ecos pelo ambiente. Algumas frases soam mais próximas do microfone, outras mais distantes, vindas de diferentes pontos do espaço. Essas melodias deslocam-se em relação ao microfone, mudam de lugar, estão em movimento: são sons que caminham e se desdobram, sons que rendem. Além disso, cada uma dessas perguntas e respostas não seguem um mesmo ritmo rigoroso, não estão exatamente no mesmo compasso, intercalam-se, sobrepõem-se, encavalam-se, intersectam-se em linhas de confluência, mas também seguem seu próprio fluxo, como o contraponto[44] numa composição de *jazz*. São vozes autônomas que se misturam como rios dentro de outros rios, compondo-se harmonicamente em um todo que também é parte. As vozes integram-se coletivamente sem perder sua autonomia e o resultado disso é uma polifonia multitonal belíssima, amplificada pelo movimento dos corpos no espaço e pelas cascatas de ecos produzidas pelo ambiente.



Fig. 20 - Trieiro polifônico. Fotograma do filme.

[44] Contraponto é uma técnica de composição musical que combina duas ou mais linhas melódicas independentes que soam simultaneamente, mas que se harmonizam entre si. Diferente da harmonia tradicional (acordes), o contraponto foca na singularidade e no movimento horizontal de cada voz, sendo essencial na música polifônica, como nas fugas de Bach.

Além das perguntas e respostas entoadas pelos caminhantes, a floresta também responde com ecos a esses cantos, assim o ambiente, com seu relevo, dimensão e profundidade, também faz parte da orquestra: através dos ricochetes de ecos, é o espaço que ouvimos cantar junto com os Yanomami. O canto está intercalado com vozes de mulheres e crianças conversando, não são todos que cantam ao mesmo tempo; uma voz para, conversa, silencia, anda, volta a cantar. Duas vozes respondem, cada uma em sua distância. Ouvimos também os insetos da mata, enquanto os pássaros ocupam os intervalos entre as vozes humanas enquanto o caminho se desenrola, numa profunda integração entre os cantantes (bichos e gentes), o farfalhar da vegetação e o espaço acústico percorrido: todos desempenham um papel nessa sinfonia. É importante destacar que, se na sequência de abertura do filme diversas gravações diferentes de cantos yanomami foram editadas e sobrepostas para chegar ao resultado final, aqui, ao contrário, toda música da cena é fruto de uma única gravação do som direto, um plano sequência sonoro, captado em movimento. A sonoridade final da cena, portanto, não resulta de grandes manobras de edição de som e mixagem, mas da beleza única do som direto diante de um acontecimento. O que a edição de som e a mixagem fizeram foi potencializar, através de efeitos de *delay*, a sensação dos ecos (que já existia no som direto, pois nasceu dele) e a amplidão do espaço, além de selecionar insetos e aves para soarem em confluência com a música, participando das perguntas e respostas e ocupando os intervalos do canto, ou os contracantos. Tivemos também a preocupação de evitar musicalizar excessivamente tais construções, ou seja, deixamos espaços para que a floresta e sua biofonia também apresentassem autonomia em relação aos cantantes humanos, numa construção sonora em que as outras espécies, apesar de dialogarem com os humanos, seguem seus próprios fluxos, timbres, tom e cadência. O contraponto, portanto, não ocorre somente entre as vozes dos yanomami, mas também entre as outras vozes que ouvimos soar. Trata-se mais de uma composição sonora encavalada, onde cada elemento tem sua própria velocidade e lentidão, do que um mosaico matematicamente encaixado.

Sinto que essa maneira cotidiana de cantar, compartrilhada com outras ações — caminhar, carregar filhos, cortar galhos pelo caminho, levar panelas — nos oferece um dos mais belos trieiros sonoros presentes no filme. Assim que escutei as gravações originais desses cantos, lembrei-me imediatamente dos Pigmeus, da África Central, que conheci através de um antigo disco de vinil, provavelmente da década de 1980. Pergunto à inteligência artificial do Google sobre a música dos Pigmeus e recebo a seguinte resposta: “a polifonia dos Pigmeus, particularmente dos Baka da África Central, é uma tradição vocal

complexa e milenar baseada no contraponto, onde várias vozes independentes se sobrepõem, criando harmonias ricas" (Resposta gerada pela Google IA, em 17/03/2026). Há aqui mais uma dobra sonora entre Amazônia e África, os Pigmeus e os Yanomami, dois povos habitantes de florestas tropicais poliglotas, a Floresta Amazônica e a Floresta Tropical da África Central, cuja música nos permite ouvir uma riqueza incalculável de interações vocais, ao mesmo tempo em que nos faz pensar o que está em jogo com o genocídio sistemático, o silenciamento e a destruição do território desses povos.

Fico imaginando o quanto a biofonia multiespécie desses biomas influencia e é influenciada por esses cantos. Também não sei quais seriam os motivos de caminhar e cantar desse modo, nem acho necessário encontrar uma explicação unívoca para tamanha beleza. Seria puro desejo de externalizar alegria? Uma maneira de sondar o ambiente, fazendo-o ecoar? Uma forma de estabelecer uma relação de pertencimento e interação com a terra-floresta ao redor? Uma estratégia para espantar possíveis animais perigosos do caminho? Uma técnica de localização e aviso, para que os que vêm caminhando mais atrás não se percam do grupo? Uma maneira de parecerem mais numerosos e coesos, marcando assim seu espaço na mata? É realmente necessário explicar as razões que levam um povo a cantar?

De volta ao filme, o grupo de mulheres e crianças cantantes continua serpenteando pelo caminho, e conforme elas mudam de ambiente o espaço acústico também se renova. O desenho de som acompanha os cortes na imagem e a mudança das locações: a sonoridade de campo aberto do início da sequência é substituída, em corte seco, pela acústica da mata fechada, e agora escutamos camadas mais densas de insetos, crianças gritando ao longe, pássaros de cantos misteriosos que reverberam pela densidade verde da floresta. Conforme o caminho se desdobra, os cantos yanomami continuam intercalando-se e costurando-se aos outros elementos sonoros, compondo uma tessitura musical que liga todos os planos da sequência e diversas formas de vida da floresta. O grupo segue andando, de costas para a câmera, mas um bebê, amarrado por uma tipóia à cabeça de um homem, insiste em encarar a lente. Há mais um corte e agora vemos outro grupo caminhando, dessa vez vindo em direção à câmera. Os cantos vão se diluindo lentamente, dando lugar a vozes metálicas e entrecortadas por estática: é um som que, surgindo aqui pela primeira vez no filme, causa uma certa estranheza, pois sua textura sintética, eletrônica e atravessada por interferências e distorções contrasta com a organicidade das paisagens sonoras escutadas até então. Ao longo do filme descobriremos o quanto os rádio-comunicadores são fundamentais para a sobrevivência dos Yanomami, permitindo o intercâmbio de notícias, aviso de invasões,

pedidos de ajuda, medicamentos, conselhos e uma infinidade de outras conexões e atalhos entre aldeias isoladas geograficamente. As ondas de rádio traçam mapas e trilhas invisíveis por todo território yanomami, funcionando como um campo de força, um escudo protetor imaterial e uma máquina de guerra contra invasores.

No filme, a voz radiofônica surge, a princípio, incompreensível, fora de sintonia e distorcida. Conforme a sintonia se estabelece, os cantos polifônicos vão desaparecendo. Ouvimos alguns assobios, tanto vindo dos caminhantes quanto da transmissão de rádio, ainda instável e entrecortada. A imagem nos mostra mulheres mais velhas, crianças e suas jovens mães caminhando pela mata — provavelmente são os convidados vindos de aldeias distantes para a festa *reahu*, que acontecerá em *Watoriki*. A sintonia finalmente se estabelece, e a primeira palavra que conseguimos entender é "Xihopi? Xihopi?", o nome de uma das aldeias do território yanomami. A transmissão continua, com uma voz masculina comunicando que a festa *reahu* será iniciada no dia seguinte, e dizendo que dormirão no caminho, até chegarem à beira do rio *Ananari u*. Vemos mulheres carregando seus bebês, crianças maiores carregando seus irmãos, algumas dessas pessoas nos olham diretamente nos olhos, através da lente da câmera. Uma voz mais distorcida e entrecortada responde à mensagem, repetindo as palavras que acabaram de ser ouvidas, para confirmar se entendeu corretamente. Entre ecos de vozes ininteligíveis e sobrepostas ao fundo, o homem continua "vocês descerão o rio no mesmo dia?". Uma criança nos encara nos olhos enquanto caminha. Há um corte e a câmera agora segue, por trás, um homem de idade avançada caminhando com um cacho de bananas verdes às costas. A câmera enquadra a cena de maneira que mal vemos o corpo do homem, dando-nos a impressão de que o cacho de bananas caminha sozinho, como um ser autônomo. Mais um corte e outros homens surgem levando nas costas cestos e cachos de pequenos cocos avermelhados, sustentados por tipóias apoiadas na testa. O grupo chega ao pátio central da aldeia, quando escutamos, através do rádio, a voz de Davi, avisando que as bananas penduradas ainda estão verdes e pedindo que esperem que amadureçam. A câmera encontra Davi, caminhando em meio aos seus, em direção à maloca, onde começarão os preparativos para o *reahu.*



Fig. 21 - Chegando na maloca com fartura. Fotograma do filme.

Esse trieiro repleto de fartura sonora, visual e alimentar, começa com cantos de gente, vozes de variados timbres e colorações, principalmente mulheres e crianças, em deslocamento, conectando-se pelo caminho com sons de outras espécies (pássaros, insetos, árvores). De repente, surge um elemento estranho, um ruído radiofônico que parece perturbar a harmonia orgânica estabelecida nos planos anteriores. Tal elemento dissonante possui também sua própria polifonia: são transmissões sobrepostas, em língua yanomami, nas quais vozes diferentes se encavalam, quebram-se em ecos, interpenetram-se e diluem-se em interferências: há um novo elemento na sonosfera do filme, o campo de força invisível das ondas de rádio. Ao trazer essa nova textura sonora, ruídos sintéticos que se somam à organicidade dos demais sons, o filme também marca uma posição estética: não se trata de opor ancestral e tecnológico, nem de fixar os Yanomami numa tradição imutável — cantos orgânicos e ecos radiofônicos distorcidos são, no filme, sons compartrilhantes, vibrações múltiplas de um mesmo caminho, um caminho que rende (Bispo, 2023). Os rádio-comunicadores, celulares, aviões, helicópteros, rifles, também fazem parte da atualização dos modos de vida yanomami, tornando-se armas úteis contra uma colonização desleal em pleno curso e rápida em se reinventar. Ou seja, se a colonização é veloz em sua mudança de roupagem, mas fiel ao seu projeto de destruição, por que razão os povos originários deveriam permanecer estáticos em sua tradição?

Assim o som incômodo que, inicialmente, parece romper com a organicidade da paisagem sonora estabelecida, acaba por ampliar o espaço com uma nova camada de trilha (literal e sonora), de estética, de estática e também de luta: ondas de rádio que atravessam o espaço aéreo da floresta como flechas invisíveis, transportando mensagens em idioma yanomami, ininteligíveis ao colonizador, fazendo frente ao *starlink* recentemente adotado pelos acampamentos de garimpo ilegal espalhados pela floresta e finaciados por grandes empresários que, como de costume, evitam sujar suas mãos.

4.5 Invasores e convidados

Aos 39 minutos do filme, vemos mulheres pescando com timbó[45] em um igarapé, numa sequência de imagens belíssimas e sonoridades que nos permitem escutar a riqueza rítmica e timbrística do cotidiano yanomami: timbó sendo macerado com pedaços de pau, passos na água, conversas de mulheres e crianças, cigarras específicas das margens dos igarapés, água corrente, vocalizações do cri-cri-ó ou capitão-do-mato, um pássaro marcante na paisagem sonora amazônica. Em determinado momento, a câmera abandona as mulheres e segue o fluxo do rio, enquanto escutamos as águas correntes e um avião monomotor dando um rasante em algum lugar fora de quadro. Há também um som de água grave, sintético, que traz certa tensão à cena. A pesca com timbó é uma pesca por envenenamento, mas que não contamina nem as águas nem os peixes, apenas os atordoa temporariamente, ao contrário do garimpo, que envenena de maneira brutal os rios e seus habitantes, além dos que se alimentam deles. São tipos muito diferentes de veneno, que se contrapõem e se atravessam nessa cena através do som: de um lado, o som do timbó sendo macerado e dos peixes se debatendo nas águas limpas e correntes, ainda abundantes de diversidade biológica, de outro lado, o monomotor, que sugere a presença próxima do garimpo, seguido por um som grave eletrônico e uma transmissão radiofônica na qual ouvimos Davi dizer que “apesar de estarmos bem hoje, quando aumentarem os garimpeiros, as epidemias vão começar a chegar”.

Corta para um plano geral da estrada Perimetral Norte, a mesma do plano sequência de abertura do filme, mas dessa vez a trilha está esvaziada de pessoas. O enquadramento é um pouco mais fechado, e vemos apenas três yanomami vindo em direção à câmera: uma mulher, um menino e uma menina. Além do som do vento na folhagem e dos pássaros na mata ao redor, ouvimos também o ruído constante de um motor (um gerador de energia a diesel,

[45] Técnica tradicional de pesca na qual plantas ictiotóxicas (cipós e raízes) são maceradas e dispersas na água para atordoar os peixes. Trata-se uma pesca por envenenamento leve e momentâneo dos peixes.

gravado por Marcos Lopes em *Watoriki*). Esse som de motor é uma espécie de remanescência ou memória sonora da estrada, é a tensão entre a trilha e o asfalto, e faz eco com a narração de Davi que ouvimos ao longo do plano. O xamã narra o processo de construção da estrada, enquanto os três personagens caminham lenta e despreocupadamente em direção à câmera. Davi nos conta sobre como os tratores "cortaram a floresta como se corta carne de caça". Ele vocaliza onomatopeias para narrar as explosões de dinamite que eliminaram as pedras do caminho. "Morreram velhos, adultos, moças, crianças. Esta estrada aqui, é o caminho para entrada dos invasores. Esta estrada aqui é o caminho das epidemias". Apesar do terror desse passado recente, ainda presente na memória e no corpo dos que sobreviveram, os três yanomami que caminham em nossa direção estão plenamente vivos, ressignificando aquele espaço, dessa vez não com cantos nem com um número vasto de corpos, mas pela tranquilidade e silêncio com que andam enquanto comem frutos e espalham sementes pelo caminho. Por outro lado, o número reduzido e a sonoridade esvaziada em relação ao plano de abertura trazem a preocupação, sempre presente, de novas epidemias, invasões e massacres.



Fig. 22 - Pequeno grupo yanomami cruza as ruínas da Perimetral Norte. Fotograma do filme.

Há um corte e vemos Davi caminhando de costas pela mata fechada. Escutamos novamente o Turaco Azul em primeiro plano, os passos do xamã nas folhas do solo e outros pássaros mais distantes. Misturando-se aos pássaros, podemos distinguir outros cantos se aproximando, vindos de muito longe. Numa primeira escuta, esses cantos diluídos no espaço

podem ser a vocalização de bichos, ou dos *xapiri*, pois não têm contornos especificamente humanos e mesclam-se perfeitamente com o timbre dos pássaros ao redor. Os cantos, que seguem a lógica da polifonia de perguntas e respostas abordada anteriormente, vão se aproximando cada vez mais. Corta para crianças correndo em uma clareira, atravessada diagonalmente por um feixe de luz dourada. Ouvimos os gritos das crianças ecoando na mata: "Olha aí! Os visitantes!", elas exclamam. Os cantos se fazem mais presentes, ouvimos também estampidos que remetem ao estalar dos dentes do *pecari* (catitu), espécie de porco selvagem que anda em bando e produz um ruído intenso ao bater as presas enquanto caminha. Ouvimos um trovão, até que um novo plano em *contra-plongée* nos mostra parte de um arco e duas flechas contra o céu da floresta. O arco está em movimento, caminhando. Os cantos estão agora em primeiro plano e ocupam todas as caixas de som da sala de cinema, na frente, dos lados e atrás. Ouvimos também insetos e pássaros, que parecem dialogar com a polifonia dos cantos. Escutamos passos nas folhas úmidas do chão. O trovão continua ribombando, até que um corte nos mostra um grupo de garotos yanomami, com plumas brancas nas cabeças, um com camisa do *batman* e os outros sem camisa, corpos pintados de jenipapo e urucum, bermudas de surf e futebol. Atrás deles vêm alguns adolescentes, um deles tem um celular enfiado na bermuda. O grupo, que caminha em direção à câmera, parece estar organizado em ordem crescente de idade. As crianças primeiro, depois os jovens e em seguida os mais velhos. Todos cantam. Trazem arcos e muitas flechas, vemos empolgação em seus rostos. Será que vieram para invadir? Guerrear? Ou celebrar a vida, enquanto encerram o ciclo de um luto?



Fig. 23 - Os convidados chegam cantando. Fotograma do filme.

As mulheres vêm atrás, carregando folhas de palmeira *hoko si* amarela. Há um grito forte, uma espécie de urro humanimal fora de quadro, e um corte nos leva para a dança de apresentação dos convidados, onde os recém chegados gritam e se movimentam de maneira cômica e performática para fazer rir os anfitriões, talvez em uma alusão ao mito de origem do fogo, onde dois yanomami tiveram que fazer rir um jacaré, para que ele abrisse a boca e deixasse cair o fogo que guardava entre seus dentes. As mulheres agitam as folhas de palmeira *hoko si*, assim como os *xapiri* fazem quando chegam aos xamãs,

> Aproximavam-se bem devagar, mergulhados numa luz ofuscante, agitando folhas de palmeira *hoko si* amarelas. Com enfeites de caudais de arara-vermelha e uma profusão de buquês de penas *paixi* brilhantes e coloridas nos braços, cobertos de urucum, lançavam gritos ensurdecedores, como um grupo de convidados chegando a uma festa *reahu*. Eram muitos, e fixavam seus olhos sobre mim. Era bonito, mas assustador, pois eu jamais tinha visto espíritos até então. (Kopenawa e Albert, 2015, p.89)

Comparando o relato de Davi e a cena da chegada dos convidados no filme, podemos perceber que a chegada dos convidados segue um rito que se repete, e espelha a chegada dos espíritos até seu xamã. A performance de fazer rir os anfitriões, encenando o mito da origem do fogo, demonstra como o rito pode atualizar o mito, mantendo-o vivo, presente e corporificado. Esse é um dos momentos de modulação de áudio mais intensa do filme, onde os gritos dos convidados e o impacto de seus saltos no chão vão se sobrepondo até beirar os

limites da saturação sonora. Vozes e vocalizações humanimais ocupam, nesse momento, todas as caixas de som da sala de cinema, promovendo uma experiência imersiva na qual o espectador é circundado por essa multidão polivocal em movimento.

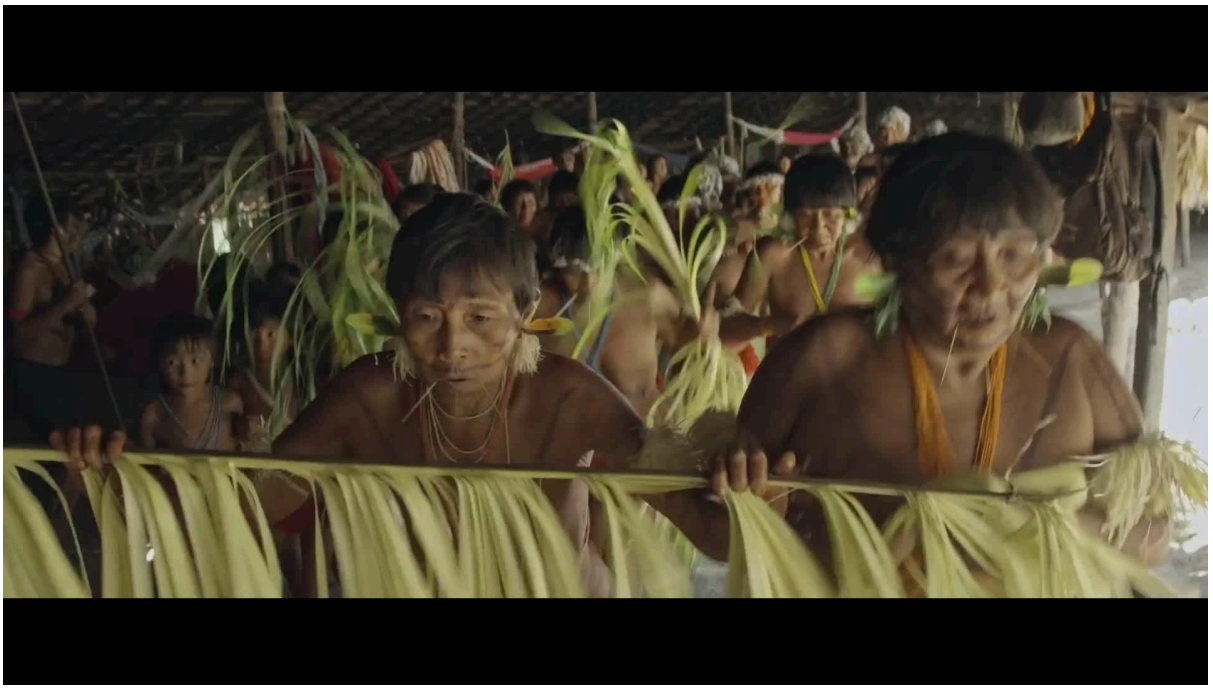


Fig. 24 - Mulheres balançam folhas da palmeira *hoko si* amarela. Fotograma do filme.

A trilha aqui analisada começa com a imagem esvaziada das ruínas da estrada Perimetral Norte, percorrida por apenas três pessoas a pé, sob o som constante de um motor, enquanto Davi narra o processo de construção da estrada e a destruição por ela causada. Ele a chama de estrada dos invasores e estrada das epidemias, mas como os Yanomami insistem em resistir, em desaparecer e ressurgir pelas picadas estreitas da floresta, as ruínas da Perimetral Norte desembocam, através de um corte da montagem, em uma trilha na mata fechada percorrida solitariamente por Davi, que leva até uma clareira ocupada por crianças alegres e empolgadas com a chegada dos convidados, que vão se somando e multiplicando, tanto em quantidade de corpos quanto em sonoridades justapostas. Da memória-iminente dos invasores à imanência multiplicadora dos convidados. Do campo aberto e semi-devastado das ruínas da Perimetral à estreiteza das picadas em zigue-zague por onde passa tanta coisa: bichos, gente, canto, espíritos...

4.6 Trieiro-Transe

O som da gritaria dos convidados chega à intensidade máxima, até que é atravessado pelo sopro de *yãkoana* através de um longo tubo feito a partir do caule oco da palmeira *horama*, e seu som é bem característico: um sopro longo e profundo, ressoando no interior de um caule oco e seco. Vemos Davi inalando *yãkoana* e fazendo uma certa careta. Uma aura de pó avermelhada flutua ao seu redor. Os gritos dos convidados perdem bastante volume depois desse primeiro sopro, num movimento de *fade out* sonoro bem prolongado. Depois de um dos momentos mais carregados de volume do filme (a dança de apresentação dos convidados), suas vozes começam a desaparecer paulatinamente, conforme a *yãkoana* vai agindo. É como se o pó alucinógeno tivesse, entre outras coisas, o efeito de silenciar gradualmente a festa.

A câmera enquadra Davi de cócoras, reagindo à *yãkoana*, quando começamos a escutar o farfalhar do vento nas folhas do teto da maloca. Há um corte e vemos Davi em outra posição, agora dançando em pé, enquanto mulheres abanam suas folhas de palmeira *hoko si* e os convidados executam suas performances: mas dessa vez não escutamos nenhum de seus gritos, nem seus passos, nem o farfalhar de todas as palmeiras que as mulheres abanam, com exceção de uma única folha, cujo movimento escutamos em primeiro plano, através do trabalho de *foley* realizado por Juliano Schultz e seu time. Ouvimos também, ao longe, um canto xamânico com palavras sendo pronunciadas rapidamente, emendando-se umas nas outras, uma espécie de canto falado ou conjuração. Há nessa cena, eventos que vemos na imagem mas não ouvimos nenhum som correspondente a eles. São eventos cujo som foi removido, deixando espaço para algumas ações acontecerem em silêncio, como as bocas dos convidados movendo-se sem produzir qualquer som. Essa remoção de sons literais e esvaziamento dos sons ambientes, em conjunto com a inserção de sons pontuais, como o farfalhar de uma única folha, o vento na cobertura da maloca e o canto falado de um xamã fora de quadro, sugerem um aguçamento da escuta de Davi e, em consequência, da nossa enquanto espectador, tão aderidos estamos ao personagem. A composição sonora dessa cena convida nossa percepção a se concentrar em detalhes sonoros da imagem e fora dela, em sincronia com o olhar de Davi, enquanto outros sons desaparecem. Essa composição sugere uma percepção alterada, hipersensibilidade e uma audição seletiva, onde sons maiores desaparecem, abrindo espaço para que pequenos detalhes sonoros venham à tona. O mundo já não é mais percebido da maneira convencional, o xamã está se tornando outro e, quem sabe, nós também.





Figs. 25 e 26 - Davi inala *yãkoana*. Fotogramas do filme.

A cena é permeada por sopros de *yãkoana*, inalada por Davi e outros xamãs. Alguns sopros soam em sincronia com a imagem, já outros ocorrem fora de quadro, e às vezes até em outro espaço de reverberação, outra dimensão. O som de cada sopro através do caule perfurado é extremamente característico, único e musical. Marcos Lopes gravou uma série desses sopros e cada um deles soava diferente, tinha suas próprias notas, durações,

intensidades e timbres. Uns são mais agudos, outros mais graves, uns mais brilhantes, outros mais secos. Há sopros mais curtos, enquanto outros prolongam-se no espaço. Para aprofundar a sensação de percepção alterada na cena, alguns desses sopros foram processados na mixagem com efeitos de reverberação e *delay*, e outros tiveram suas durações sutilmente alteradas. Uma vez mais, a essência da sonoridade da cena vem do material do som direto: sopros e cânticos, arranjados pelo desenho de som de forma que silêncios sejam criados — como focos de atenção do xamã — e nesses silêncios podemos escutar vibrações mais sutis, acrescentadas pela edição de som, como o vento na folha da palmeira, passos no fundo da terra, uma única cigarra estridulando ao longe.

Depois que Davi recebe três sopros de *yãkoana* em suas narinas, o ambiente externo se silencia quase que completamente, com exceção de uma cigarra aguda e uníssona ao fundo. Esse breve silêncio é quebrado pelo plano fechado de pés que dançam pisando forte no chão. Aqui o som dos passos não é naturalista nem literal: escutamos passos graves e profundos, como se tivessem sido captados através da terra e ecoassem em mundos subterrâneos, ou até em nossas vísceras. Esses passos são passos reais: meus próprios passos pisando forte sobre a terra, gravados utilizando um geofone fincado no solo. A utilização desse som reforçou a sensação crescente de percepção alterada do xamã, sem perder a organicidade dos passos que vemos na imagem. É um som que não decalca ou não reproduz fielmente o que a imagem mostra — não escutamos todos os passos que estão na tela, nem ouvimos o estalar das sandálias de borracha — o que ouvimos são sons sobrepostos de um único corpo dançando, gravados através do solo, sentidos pelo microfone como vibrações sísmicas. Essa combinação cria uma relação não-naturalista entre o que a imagem mostra e o que ouvimos, um entre-lugar de transe e estranheza, que Tarkovski define como ressonância (2005). Acredito que, mais do que refletir o estado interno de transe de Davi, os sons dessa sequência convidam o próprio espectador a entrar em algum tipo de transe, a alterar sua percepção através de combinações entre sons e imagens que não buscam o naturalismo, mas o acesso a mundos e percepções mais-que-humanas. Segundo Tarkovski, os sons podem

> ampliar a esfera de percepção da imagem visual do espectador e, assim, conduzir suas emoções em determinada direção. O significado do objeto observado não se altera, mas o objeto adquire novos matizes. O público passa a percebê-lo ou tem, ao menos, a oportunidade de percebê-lo, como parte de uma nova entidade. (…) Aprofunda-se a percepção (2005, p.190-191),

Ou ainda,

> quando os sons do mundo visível refletido na tela são removidos, ou quando esse mundo é preenchido, em benefício da imagem, com sons exteriores que não existem literalmente, ou, ainda, se os sons reais são distorcidos de modo que não mais correspondam à imagem, o filme adquire ressonância. (ibidem, p.194)

Assim, acredito que a construção da sensação cinematográfica do transe em *A queda do céu*, teve início com a captação das imagens (direção de fotografia), aprofundou-se na montagem e foi elevada à sua potência máxima com as escolhas tomadas pelo desenho de som e mixagem. Na sala de projeção, enquanto as imagens permanecem presas na tela em seus limites retangulares, os sons projetam-se para fora, tocam de fato o espectador (nossos tímpanos, corpos, ossos), permitindo que possamos ter a oportunidade de perceber o mundo de forma não literal, abrindo-nos às possibilidades multiplicadoras de um transe xamânico, em conexão com o fundo da terra, os rios, os ventos, o sopro da floresta e os espíritos que por ela correm e brincam. A utilização de microfones não convencionais, como geofones e hidrofones, além de efeitos digitais de reverberação e *delay*, contribuíram para a instauração dessa atmosfera, abrindo uma espécie de portal sonoro entre-mundos. A remoção de sons literais que são evocados pela imagem mas que foram, por escolha da edição de som, suprimidos da trilha de áudio final, permite que o espectador possa se conectar, sensorialmente, ao hiper foco do xamã.

Um último sopro ressoa sobre a imagem de uma bacia de alumínio, contendo um pó avermelhado, que talvez seja um dos componentes da *yãkoana*, ou quem sabe urucum. A câmera aproxima-se do centro da bacia, onde vemos as mãos de Davi tocando esse pó fino. Seus dedos movimentam-se rapidamente para que o pó se desprenda da pele, enquanto uma nuvem de poeira vermelha paira na imagem. A cigarra continua estridulando ao fundo, ocupando o espectro agudo de nossa audição. Outros insetos começam a surgir, na medida em que os sons da maloca desaparecem completamente. Enquanto a câmera realiza um *zoom in* no rosto de Davi, o som ambiente dos convidados, dos sopros e dos cânticos vai desaparecendo gradualmente. Davi está com a cabeça baixa, nariz apoiado sobre a mão, recuperando-se do sopro, até que ergue o rosto e parece encontrar algo fora de quadro. Ele esboça um sorriso, conecta-se com algo, como se reconhecesse seus *xapiri pë* chegando até ele,

> os espíritos xapiripë dançam juntos sobre grandes espelhos que descem do céu. Nunca são cinzentos como os humanos. São sempre magníficos: o corpo pintado de urucum e percorrido de desenhos pretos, suas cabeças cobertas de plumas brancas de urubu rei, suas braçadeiras de miçangas repletas de plumas de papagaios, de cujubim e de arara vermelha, a cintura envolta em rabos de tucanos.

> Milhares deles chegam para dançar juntos, agitando folhas de palmeira novas, soltando gritos de alegria e cantando sem parar. Seus caminhos parecem teias de aranha brilhando como a luz do luar e seus ornamentos de plumas mexem lentamente ao ritmo de seus passos. Dá alegria de ver como são bonitos! (Kopenawa, apud. Castro, 2006, p.320)

Corta para um plano de Davi caminhando sozinho pela mata. Ele está de costas, carregando seu facão ao ombro, como já o vimos fazer outras vezes, mas dessa vez a imagem está estourada e o xamã é uma silhueta envolta por luz branca. Escutamos um pássaro cantando — trata-se de um trecho em mono gravado por Marcos Lopes, e que acompanhava a cena desde a montagem de Vallone. É um pássaro com canto simples, alegre, notas quase que ordinárias, sem o exotismo ou a exuberância sonora que esperamos da floresta amazônica. Para os meus sentidos, esse canto traz uma ideia de normalidade dentro do transe, uma relação de franqueza e confiança entre o xamã e a floresta, uma relação de pertencimento e familiaridade corriqueira, um simples canto que produz uma atmosfera oposta ao que poderíamos chamar de 'sobrenatural'. Uma cigarra começa a cantar ao fundo, junto com outros insetos. Ouvimos então a voz de Davi, produzindo onomatopéias tu-tu-tu-tu-tu-uuu-uuuu-uuu graves. E novamente ele sopra vu-uuuuuuu-uuuuuu, soando como um *didgeridoo*[46] dos povos originários da Austrália. Essas onomatopeias e outros sons presentes na cena foram produzidos por Davi na sala de dublagem dos estúdios JLS, em São Paulo, durante a pós–produção de áudio. Davi foi ao estúdio para assistir ao corte final na sala de mixagem, e aproveitamos para gravar algumas falas suas que ficaram faltando para o filme. Além das falas, sugerimos que Davi emitisse os sons de *wixia* — o sopro longo da terra-floresta, descrito por ele nos livros *A queda do céu* (2015) e *O espírito da Floresta* (2023). Além dos sons de *wixia,* Davi produziu vocalizações de outros animais, como cigarras, capivaras, antas etc.

A primeira série de onomatopeias que escutamos no plano da caminhada em contra-luz, o portal luminoso do transe, é *o* sopro vital da floresta. É o som de *wixia*, vocalizado pelo próprio Davi, que inaugura e amplia sua caminhada por esse trieiro-transe. Kopenawa nos explica que,

> a terra da floresta possui um sopro vital, *wixia*, que é muito longo. O dos seres humanos é curto: vivemos e morremos depressa. Se não a desmatamos, a floresta não morre. Ela não se decompõe. É graças a seu sopro úmido que as plantas

[46] O didgeridoo é um instrumento de sopro ancestral, com mais de 40.000 anos, originário dos povos aborígenes do norte da Austrália. Feito tradicionalmente de troncos de eucalipto escavados por cupins, produz um som grave e contínuo (drone) através da vibração dos lábios. É um símbolo cultural usado em rituais e, frequentemente, tocado com a técnica de respiração circular. (Fonte: Google Gemini, resposta gerada por IA).

> crescem. Quando estamos muito doentes, em estado de fantasma, esse sopro também nos ajuda a nos curarmos. Então, o tomamos emprestado e ficamos bem. Você não vê o sopro dela, mas a floresta respira. Ela não está morta. Olhe para ela, suas árvores estão bem vivas, com folhas brilhantes. Se não tivesse sopro de vida, elas estariam secas. Esse sopro vem do fundo do chão da floresta, dali onde mora seu frescor. Ele também vive em suas águas. (Albert e Kopenawa, 2023, p.30)

Bruce Albert associa *wixia* à "teoria recente que ressalta a importância climática do 'bombeamento' da umidade atmosférica pela floresta tropical" (Kopenawa e Albert, 2015, p.679). Também conhecida por teoria do "bombeamento biótico", com a qual Pearce (2020), ao lado de autores como Ellison, sugere que florestas densas como a amazônica criam sua própria precipitação ao transpirar grandes volumes de água, gerando um gradiente de pressão que atrai ventos úmidos do oceano para o interior do continente, fenômeno também chamado de 'rios voadores'. É conectando-se ao som de *wixia* que o trieiro se abre na cena. A caminhada de Davi, aparentemente solitária, está povoada de seres visíveis e invisíveis, humanos e mais-que-humanos, orgânicos, animais, vegetais e minerais, manifestando–se na forma dos mais variados sons.

A cigarra ao fundo começa a variar sua cadência, até que ouvimos novamente a voz de Davi, agora vocalizando uma estridulação de cigarra. As duas cigarras (uma na voz de Davi e outra no som ambiente), encaixam-se perfeitamente, entrando em sintonia rítmica total. Os timbres das duas também se completam e harmonizam-se mutuamente: a cigarra do som ambiente ocupa o espectro agudo enquanto a cigarra de Davi é bem mais grave. Toc-toc-toc-to-to-to-to-tooooooooooooooooo. É como se o som fosse gaguejando, pegando no tranco, entrecortando-se, até atingir um constância uníssona, parecida com o prolongamento infinito da vogal "o". Essa curva sonora — um som que se transforma no tempo-espaço — me passa uma sensação de decolagem, algo que começa a pegar velocidade gradualmente, até atingir uma espécie de êxtase prolongado.

Depois o som vai engasgando novamente, toc-toc-toc, perdendo velocidade enquanto se dilui no espaço. Ouvimos a voz de Davi, que diz: "nós somos a morada dos *xapiri*. Por isso nós sonhamos". Ao fundo escutamos ainda algumas vocalizações de Davi e pássaros mais graves, um tanto fantasmagóricos, ecoando na mata. Davi continua: "através de nossos sonhos, vamos a lugares distantes, pelo poder do pó de *yãkoana"*. Enquanto diz isso, a silhueta de Davi vai ficando mais distante da câmera, diluindo-se na luz do caminho. Por algum efeito óptico analógico, seus contornos vão se tornando cada vez menos humanos. As curvas dos ombros parecem se tornar mais anguladas, o pescoço se afina e cresce, os braços se afinam, a cabeça torna-se mais quadrada do que redonda, como se ele fosse feito de pedra

ou madeira. O xamã tornou-se outro, tanto na imagem quanto no som. Em seu texto *A floresta de Cristal* (2006), Viveiros de Castro chama a atenção para a presença da luz na narrativa de Kopenawa,

> Primeiro, a luz. A narrativa de Kopenawestá literalmente constelada de referências à luminosidade, ao brilho, às estrelas e aos espelhos. Na versão que reproduzi no começo deste artigo, vemos os espíritos como "poeiras luminosas", vemos seus caminhos, "tão finos como teias de aranha… vemo-los brilhar, inumeráveis, de uma claridade lunar"; vemos os "imensos espelhos" em que eles viajam, veículos resplendentes que estão "empre a brotar de novo". Na versão expandida da narrativa (Kopenawa & Albert 2003), a féerie luminosa prolifera: ao longo de doze páginas, praticamente uma em cada duas frases traz os xapiripë "brilhando como estrelas", emitindo "uma luminosidade deslumbrante", "uma luz resplandecente", "uma claridade cegante"… Quando descem à terra, eles acenam com "folhas novas de palmeira desfiadas que brilham com um amarelo intenso"'. Seus dentes "são imaculados e brilhantes como o vidro; quando [os dentes] são demasiado pequenos, ou se faltam, [os xapiripë] os substituem por fragmentos de espelhos". O solo sobre o qual eles dançam "parece vidro, e brilha com uma luz rutilante"... A qualidade primordial da percepção dos espíritos é, assim, sua intensidade luminosa. (Castro, Viveiros De, 2006, p.331).



Fig. 27 - Silhueta de Davi no caminho de luz. Fotograma do filme.

Essa luminosidade que cega, abre caminho para que a percepção auditiva se eleve, como a própria *amoa hi ki*, a árvore com cantos, cujo tronco está repleto de bocas que entoam canções sobrepostas, canções sem fim, com palavras e melodias inesgotáveis. Essas árvores cosmológicas estão cobertas por uma penugem tão branca que cega quem delas se aproxima. Cega para que quem quer que as encontre — xamãs, *xapiri*, ancestrais animais — possa ouvir

melhor, ampliar a audição e colher parte da profusão de seus cantos. A silhueta de Davi desaparece na luz. Corta para uma imagem que enquadra as copas das árvores, com a câmera em movimento, apontando do solo para o zênite da floresta. Continuamos a escutar a cigarra do som ambiente, gravada por mim no cerrado, compondo-se em sincronia ou sincronicidade perfeita com a vocalização de Davi, cuja voz *over* continuamos a ouvir: "nós voamos em modo de sonho!". Corta para a câmera caminhando baixa, operada na mão, quase flutuando próxima ao chão, percorrendo uma trilha coberta de folhas. Vemos bananeiras, cipós, árvores, tudo em movimento. É como se fosse uma câmera subjetiva de algum ser mais baixo do que Davi, percorrendo com ele esse trieiro-transe. Ao fundo do plano sonoro, junto com as vocalizações de Davi e a cigarra do cerrado, começamos a discernir um canto coletivo, entoado por vozes masculinas. É um canto gravado de longe, com a presença marcante de um forte eco (talvez o eco da grande pedra no topo de *Watoriki*). Esse canto foi captado por Marcos Lopes, durante a gravação do filme, utilizando cinco microfones simultâneos, produzindo assim uma expansão da sensação de espacialidade da locação. Corta para uma imagem que mostra o topo de *Watoriki,* um paredão de pedra sobre o qual cresce uma floresta densa e intocada: é a morada dos espíritos. Esse canto, por ter sido gravado de longe, traz distâncias em seu timbre. Podemos sentir as vozes percorrendo o espaço, ecoando na pedra, amplificando a sensação de profundidade da imagem.

Enquanto isso, a voz de Davi continua: "os espíritos *xapiri* são os donos da terra-floresta". A câmera vai, muito lentamente, dando um *zoom in* no paredão de pedra. A voz de Davi segue, "os *xapiri* são diferentes de nós, são resistentes como as rochas". Corta para um espelho d'água do leito de um rio tremeluzindo ao vento, as águas estão arrepiadas. Vemos o fundo do rio, coberto de folhas, pedra e areia. Escutamos pingos de água, mais do que um som de água corrente, temos a sensação de ouvirmos água vibrante. Os cantos ecoados persistem, um pouco mais presentes agora. A voz de Davi continua: "são tão numerosos quanto as estrelas". "São tão numerosos quanto as árvores", completa Davi. Corta para o reflexo de uma criança yanomami nas águas do rio, sua imagem dança e treme como uma miragem, impregnada pelo movimento das águas. Ouvimos o canto masculino em coro, ecoando distante, a água pingando e correndo, alguns pássaros desconhecidos espalhados pelo espaço. "E eles vão rápido, como um satélite", afirma Davi.





Figs. 28 e 29 - Rocha no topo de *Watoriki* e reflexo de criança na água. Fotogramas do filme.

Gradualmente os cantos ecoados cessam. Escutamos mais cigarras e outros insetos. Ouvimos o belíssimo canto do sabiá-da-mata, pássaro muito importante na cosmologia yanomami. O canto desse pássaro estava presente em alguns arquivos do som direto, mas também busquei gravações entre ornitólogos. Para essa cena, tais gravações foram processadas por um mecanismo de *delay* analógico, utilizando um *loop* de fita e cinco cabeças de gravação espaçadas. Como isso, pudemos obter uma assinatura sonora que levou

o canto do sabiá-da-mata a soar em outra dimensão, em um espaço-tempo não literal. A câmera segue caminhando e trilhando pela floresta, enquanto enquadra emaranhados de folhas, galhos e cipós. Nesse momento não escutamos nenhum som de origem humana, a não ser leves farfalhares de folhas, que podem sugerir passos. Há fusões de imagens de água corrente com a tessitura verde da floresta. A câmera enquadra Davi pelas costas, enquanto ele segue caminhando. Há uma sobreposição de imagens de água corrente vibrando na pele de seu dorso, como se suas costas fossem uma tela de projeção. O sabiá-da-mata e outras aves misteriosas continuam seu concerto. A voz de Davi volta a falar, "quando nós xamãs, inalamos *yãkoana*, nossos olhos morrem para que possamos enxergar os *xapiri*". O som de água corrente e farfalhar de folhas está sempre presente. Começamos a escutar asas em movimento: trata-se de uma mistura de sons do vôo de um besouro com o som de um beija-flor esvoaçando ao redor do microfone. Ambos esses sons foram-me cedidos por amigos de profissão. Dmitry Chernov gravou o besouro em uma floresta na Rússia, e o beija-flor foi gravado por Laura Ebbtidesound, em um cânion na América do Norte. Esse ser híbrido alado, feito puramente de sons, movimenta-se em ziguezague ao redor de Davi, acompanhando sua caminhada como um espírito companheiro. Os movimentos das asas invisíveis dialogam com os movimentos da cabeça e o olhar de Davi, que parece perceber algo na mata. Começamos então a escutar, em segundo plano, um canto coletivo, com vozes mistas de homens, mulheres e crianças. Trata-se de uma gravação de cantos do povo Baka (pigmeus) da África Central, cuja polifonia lembra a mesma modalidade dos cantos entoados pelos Yanomami durante suas caminhadas. Um pássaro pia em movimento, voando fora de quadro, ao lado direito da tela.

Corta para Davi mergulhando em um igarapé. Ele afunda a cabeça repetidas vezes. Escutamos o canto dos Baka, a água corrente, a respiração molhada de Davi, os pingos de água que espirram de suas narinas. Há também o som gravado no fundo de um rio, utilizando um hidrofone (microfone subaquático). Essa gravação subaquática está povoada por fervilhamentos, estalidos, estalos, cliques de diversos seres do fundo do rio. Ouvimos também alguns pássaros na mata, o corpo de Davi movimentando-se nas águas, suas mãos batendo no rio. O som direto dessa cena foi reforçado pelos foleys, produzidos por Schultz. O canto dos Baka vai gradualmente desaparecendo, até que corta para um plano geral, com a câmera fixa em uma clareira. Desde que a caminhada do trieiro-transe começou, é a primeira vez que a câmera não está na mão do fotógrafo, em movimento, mas fixa no tripé. Um feixe de luz oblíquo entra pelo topo da clareira, em diagonal. Escutamos crianças brincando e gritando ao longe. Vemos um grupo com três crianças, em fila, caminhando pela trilha

enquanto carregam arranjos de folhas. O grito da criança ecoa ao longe, como se chamasse alguém do fundo da mata. Pássaros com piados graves e curtos, oníricos, povoam a cena. Davi segue a narração, "quando os *xapiri* querem que você se torne xamã, eles te observam! Os *xapiri* olham para você". Corta para um *close up* do rosto de uma criança virando-se para a lente da câmera. Seu olhar encara o céu, volta-se para nossa direção e fixa-se em um ponto fora do quadro. Davi diz, "o sonho chega".

Corta para o pátio central da maloca, onde diversas mulheres fazem uma dança de apresentação. A imagem tem uma textura muito diferente da dança de apresentação que abriu o trieiro-transe. As cores estão mais saturadas, e não escutamos nenhum canto, nenhum passo, apenas o farfalhar e os estalos do vento na cobertura de palha da maloca. Essas imagens foram captadas por cineastas yanomami, e tem seu próprio ritmo, textura, temporalidade e olhar. Ouvimos novamente os passos do fundo da terra, gravados com o geofone. Esse som também se assemelha a uma batida de coração. Começamos a escutar, bem ao fundo, vozes de um diálogo cerimonial, numa espécie de canto falado. Ouvimos um trovão. As vozes masculinas do canto falado vão crescendo, junto com o vento, até nos levarem a um plano noturno, abstrato, desfocado, onde vemos dois homens travando um diálogo cerimonial *yãimuu*[47].

Marcos Lopes gravou diversas vozes desses diálogos cerimoniais, onde homens mais velhos, espalhados em pares pelo pátio central, discutem desavenças econômicas e matrimoniais, relações políticas e cerimoniais, ou ainda compartilham pensamentos e filosofias. Existem no filme dois momentos desses diálogos cerimoniais, o *wayamuu*, que está acessível aos mais jovens, ocorre durante o dia e veicula essencialmente notícias políticas, e o *yãimuu*, que discute questões mais profundas, ocorre noite adentro e está restrito aos mais velhos. Sobre a diferença entre os dois tipos de diálogos cerimoniais, Kopenawa nos conta que,

> as palavras de *yãimuu* são próximas e mais inteligentes. Penetram mais fundo dentro de nós. Enquanto faz *wayamuu*, a pessoa ainda não dá a conhecer o que realmente quer dizer. Ainda fala com uma língua de fantasma. Quando os grandes homens querem mesmo conversar e pôr fim às brigas que os opõem, usam o *yãimuu*. (Kopenawa e Albert, 2015, p.377)

[47] Existem dois tipos de diálogos cerimoniais com cantos falados, o *wayamuu*, que veicula essencialmente notícias políticas e pode ser realizado também por jovens, e é realizado durante o dia, e o *yãimuu*, "que cabe aos homens maduros, é reservado sobretudo para a negociação de trocas (ou desavenças) econômicas e matrimoniais, ou de relações políticas e cerimoniais" (Kopenawa e Albert, 2015, p.665), ocorrendo durante a noite nas festas *reahu*.

As vozes sobrepostas de diversos pares fazendo *yãimuu* compõem um mosaico ou uma teia em múltiplas camadas, que finaliza lentamente o trieiro-transe percorrido por Davi. Os diálogos dessa cena não possuem legenda, então foram escolhidos levando em consideração sua musicalidade, combinação entre timbres, cadências, entonações, intervalos e ritmos. As imagens dessa sequência noturna são inicialmente desfocadas, avermelhadas e sobrepostas em fusões, lembrando o trabalho artístico da fotógrafa e ativista suíça naturalizada brasileira, Claudia Andujar, que dedicou a vida a fotografar e lutar junto aos yanomami. Nessa cena noturna, é como se voltássemos gradualmente do transe, não em corte seco, mas num pouso lento, sendo trazidos ao estado de percepção ordinário pelo canto falado desses anciões. Enquanto espectadores, ainda percebemos imagens e sons de modo não convencional, não sabemos se as vozes que escutamos são as dos personagens que dialogam na tela, ou se surgem de fora de quadro, de outros pontos no espaço, assim como os rostos sobrepostos e embaçados das figuras na tela não nos permitem ter a certeza de que não estamos sonhando. Existem alguns pontos de sincronia, em que as bocas que vemos na imagem emitem exatamente os sons que escutamos, mas essa sincronia se perde momentaneamente, nos convidando a escutar outras falas fora da imagem, depois volta a se encontrar com o movimento labial dos personagens na tela. Esse movimento de perda e encontro da sincronia labial é pendular, como ondas alternadas de transe e lucidez. Lembrando que a *yãkoana* só é inalada durante o dia, enquanto à noite o transe dos xamãs continua e prolonga-se na forma de sonho[48] (dormindo), mas sem o auxílio da *yãkoana*. Temos nessa cena a sensação do efeito da *yãkoana* indo embora lentamente do corpo e do espírito do xamã.

Aos poucos, os cantos falados vão se extinguindo, até que ficamos apenas com a imagem dos personagens fazendo *yãimuu*, mas sem escutarmos suas vozes. Ouvimos apenas o ambiente noturno: grilos, vento nas folhas, um cachorro latindo ao longe. Escutamos também o leve crepitar de uma fogueira, compondo o silêncio da madrugada. A tela fica preta e assim encerra-se o trieiro-transe, que nos convida a fazer morrer os olhos para tornar-mo-nos outros.

[48] É muito importante destacar que para os xamãs yanomami não existe diferença entre o sonho dormindo e o transe com a *yãkoana,* pois em ambos os casos, os xamãs têm a oportunidade de viajar por outros mundos e interagir com *xapiripë* e outros seres invisíveis às pessoas comuns.



Fig. 30 - Fusões do diálogo cerimonial noturno *yãimuu*. Fotograma do filme.

4.7 Será que vocês realmente serão nossos aliados?

Após a sequência do diálogo cerimonial *yãimuu*, temos um depoimento direto — o único presente no filme — realizado por Justino Yanomami, à beira da fogueira. Ao olhar para a câmera, dirigindo-se à equipe de filmagem, é como se o ancião conversasse diretamente conosco, espectadores. Justino começa entoando uma canção, ainda fora de quadro, sobre a imagem de um céu estrelado. Sua voz rouca e firme ecoa entre tantas estrelas, enquanto a câmera gira: "são as palavras de seres desconhecidos", canta Justino. Uma ave noturna vocaliza em algum lugar da mata. Justino aparece em quadro, sob a luz bruxuleante da fogueira, enquanto fala sobre o tempo das origens, quando o *Titi Kiki*, o espírito da noite, nomeou todos os rios. A pesquisadora brasileira Hanna Limulja traz uma das versões sobre o mito de origem da noite, mostrando-nos, uma vez mais, a importância do som e da escuta na cosmologia yanomami. Quando só existia o dia,

> havia um yanomami chamado *Yawarioma* que caminhava sempre pela floresta. Devagar, ele ia por todas as direções. Um dia, caminhando sozinho, escutou a voz da noite. Era o mutum, que dizia: "*Ii-hi"*. Ele era a noite e ensinava o nome dos rios em todas as direções. Chorando, dizia: "*Ii-hi, ii-hi, naquela direção está o rio Toototopi. Ii-hi, ii-hi. Por ali há o rio Marito*" Assim *Titiri*, o mutum dono da noite, falava. Antes de ele ensinar o nome dos rios, nós não sabíamos. Foi com essas palavras que ele nos ensinou o nome das águas: "*Ii-hi, ii-hi, naquela direção está o rio Palimi u, ii-hi, ii-hi*". Assim *Titiri* dizia. Foi quando *Yawarioma* ouviu e

> procurou o mutum. Porém, ele não conseguia enxergar, pois ao redor de *Titiri* reinava a mais completa escuridão. Yawarioma voltou para sua casa e contou para sua mãe: "*Mãe, na floresta há um mutum, porém ao seu redor é tudo escuro.* A mãe deu as seguintes instruções: "*Ponha breu (warapa koko) num pedaço de pau e depois acenda com o fogo. Em seguida, fleche o mutum". Yawarioma* voltou para a floresta e foi ao encontro do mutum. Levou o breu e o colocou num pedaço de pau que acendeu com o fogo. Então levantou o pau, e o fogo iluminou *Titiri*. Ele estava lá, sentado sobre um galho. Depois que *Yawarioma* conseguiu enxergá-lo, flechou-o. "*Thaiii! Thikuuuu! Throuu!*[49]" Assim, a grande noite se espalhou por todos os lados, e ouviram-se as vozes dos animais noturnos. Os Yanomami dormiram. Antes os Yanomami não dormiam à noite, por isso eles não sonhavam – pois era sempre dia. Antigamente a noite não existia. (Limulja, 2022, p.57-58)

Justino segue narrando a chegada dos primeiros missionários, depois fala sobre a construção da estrada Perimetral Norte. "Esses brancos eram muito hostis! Foi nesse período que meu pai faleceu, depois que tomou um líquido. Eu também quase morri por causa deles. E mesmo assim, hoje vocês têm interesse em me filmar". Justino finaliza seu depoimento com uma das falas mais aguçadas do filme, que nos faz repensar nosso papel enquanto espectadores passivos de uma obra, cujos personagens são um povo originário constantemente ameaçado pelo extermínio e apagamento promovidos por nós, os *napë.* Sobre a imagem noturna de uma fogueira apagada, ouvimos Justino nos indagar: "será que realmente serão nossos aliados? Será que espalharão minhas palavras aos outros? 'Deixem que vivam em paz!'. 'Parem de incomodá-los!'. Espero que vocês digam assim aos brancos. Parem de destruir nossa terra-floresta, nossos rios, nossas plantas e árvores, das quais retiramos nosso alimento". Nesse momento, Davi sopra a brasa da fogueira adormecida e acende nela uma vela. "Este é o meu desejo", conclui Justino. A cena é iluminada pela luz tremeluzente da fogueira, que faz jogos de sombra em movimento pelo torso nu de Justino. Ao fundo escutamos os insetos noturnos da mata, uma ave cantando ao longe, o crepitar da fogueira e a pulsação grave das chamas.

[49] "As onomatopeias são partes fundamentais das narrativas yanomami. No caso dos mitos, que são narrados, em geral, pelos xamãs, além de tornar a narrativa mais rica e a performance do xamã mais admirável, as onomatopeias trazem consigo detalhes que, longe de serem apenas um artifício da língua, indicam um refinamento acústico por meio do qual os Yanomami percebem e dão sentido ao mundo ao seu redor. Assim, foi-me explicado que esses três sons que se seguem logo após *Yawarioma* ter visto o mutum correspondem respectivamente a três momentos: o estalo da corda do arco no instante em que a flecha é lançada em direção ao mutum; momento em que a flecha acerta o alvo; e o momento em que o mutum cair rodopiando no chão" (Limulja, 2022, p.58).



Fig. 31 - Depoimento de Justino Yanomami. Fotograma do filme.

Nos momentos finais do depoimento de Justino, começamos a escutar um vento grave e assobiado, captado através de uma fresta de pedra no alto de uma montanha. É uma sonoridade semelhante a um uivo, que traz frio, solidão e tensão. Esse som se prolonga até a cena seguinte, onde vemos um plano geral das ruínas da estrada Perimetral Norte, semelhante à imagem de abertura do filme. Dessa vez, no entanto, não existe música, polifonia, nem profusão de vocalizações animais. As vozes humanas são espaçadas, tímidas e difusas. Um ou outro pássaro canta ao longe, mas os animais também parecem ter se recolhido, silenciando suas vocalizações tão presentes em outras cenas do filme. O vento uivado continua soprando, enquanto vemos uma mulher nua da cintura para cima, carregando uma criança na tipóia. Atrás dela caminham outras mulheres, crianças e homens carregando seus arcos e flechas. Ouvimos o canto da Juriti[50], um assobio grave e fantasmagórico de uma nota só, com curta duração — úúuuuuu. Seu canto rima sonoramente com o vento da montanha, com a diferença de que o vento é contínuo e prolongado, enquanto a vocalização da Juriti não dura mais do que dois segundos. Começamos então a escutar os cantos polifônicos que os yanomami entoam pelo caminho, mas dessa vez a sonoridade parece mais apagada, com menos brilho, e notas entristecidas. Os intervalos de silêncio entre as frases são mais espaçados do que nas cenas anteriores; a polifonia existe, mas é como se faltassem vozes a

[50] Juriti, nome científico *Leptotila verreauxi*, é uma espécie de pombo bastante arisco, cuja presença é revelada muito mais por seu som do que por sua imagem.

ela. Não escutamos os passos das pessoas que caminham em primeiro plano, nem o tilintar das panelas que elas carregam — trata-se de uma opção estética para trazer, sonoramente, a ideia de ausência. O som grave e constante do vento instaura uma atmosfera crescente de tensão, dando o peso e a gravidade que falta aos passos dos caminhantes. Vemos crianças e elas nos vêem: sorriem ao reconhecerem a câmera, no entanto, não escutamos seus risos nem seus gritos alegres.

Por dentro do vento começamos a escutar, bem distante, o monomotor de um avião do garimpo. O ruído do avião se aproxima rapidamente, até dar um rasante em primeiro plano sonoro. Apesar de escutarmos a forte presença do avião, nunca o vemos na imagem. Aqui e em outros momentos do filme, sua presença ronda o espaço aéreo fora de quadro, como uma ameaça sonora iminente. A aldeia de *Watoriki* ainda está relativamente protegida do garimpo, mas a invasão da mineração é constante em outras aldeias. As fronteiras da terra indígena Yanomami, assim como o espaço diegético fora de quadro do filme, sofrem pressão crescente das invasões de garimpeiros, financiados, obviamente, pelo grande capital global.

Após a passagem rasante do avião no plano sonoro, as cigarras da mata parecem se enfurecer, intensificando seu ritmo e frequência, soando como uma espécie de alerta. A partir daí, passamos a escutar o som dos passos dos personagens caminhando sobre a relva, assim como o tilintar das panelas, enquanto os cantos polifônicos tornam-se mais intensos. Corta para Justino caminhando de costas, carregando seu arco apoiado no ombro direito. Ele está agora sozinho numa trilha na mata fechada. Ouvimos o canto característico do Capitão-do-Mato, ou Fri-Frió, um pássaro bastante característico do bioma amazônico, presente em diversos filmes, como *Fitzcarraldo* (1982), do diretor alemão Werner Herzog. Apesar de Justino estar sozinho na trilha, caminhando com semblante sério e fechado, a passos lentos, escutamos os cantos polifônicos de seu grupo fora de quadro. O registro desses cantos é mais grave e lamentativo, e o andamento da música é mais lento do que as que ouvimos em momentos anteriores do filme. É como se o pulso dilatado desses cantos acompanhasse a lentidão do andar de Justino.

Corta para um grupo de pessoas caminhando pela mesma trilha. Os cantos ecoam pelos labirintos da mata fechada. A câmera, sempre em movimento, operada na mão, enquadra pernas que caminham, depois se perde dos personagens e olha para cima, mostrando as copas das árvores contra a luz do sol. Um grupo de mulheres, com seus facões em punho, atravessa um rio equilibrando-se por cima de um tronco caído nas águas. Os cantos continuam ecoando, e uma voz rouca e masculina se destaca em meio às demais. Pés pisam folhas secas pelo chão, um homem carrega um cesto nas costas, preso a uma tipóia

apoiada na testa. O homem está cabisbaixo, talvez pelo cansaço, talvez para sustentar melhor o peso do cesto. O andar do grupo também é lento, um pouco arrastado, como se já estivessem caminhando há muito tempo, como se caminhassem desde sempre ou como se tivessem que ir cada vez mais fundo na mata para resistir. Começamos então a escutar uma transmissão radiofônica, que pede atenção a todas as aldeias: “Ericó, Uraricoera, Waikás, Palimiu, Halikato, Putu u, Saúba, Koherepi, Toototopi, Xiro xiropi u, Novo Demini, Xihopi, Aracá, Maxapapi, Awaris, Kore korema, Olomai, Õkiola, Ajuricaba, Hemari”.

Vemos agora um grupo de homens caminhando em fila pelas ruínas da Perimetral Norte, mas dessa vez o plano é mais fechado, enquadrando-os dos joelhos para cima. Justino está na frente, ele carrega uma espingarda ao ombro, está completamente nu e utiliza um cordão de algodão na cintura, que amarra seu pênis pelo prepúcio. Trata-se de um antigo costume yanomami, utilizado hoje em dia apenas pelos homens mais velhos. Os homens que caminham atrás de Justino estão sem camisa e vestem bermudas coloridas. Justino olha a câmera diretamente na lente — nos encara — com seriedade, enquanto a transmissão radiofônica prossegue.



Fig. 32 - Justino voltando da caçada pelas ruínas da estrada Perimetral Norte. Fotograma do filme.

Corta para uma fila de pessoas carregando cestos repletos de aipim descascado, com exceção de uma mulher, que carrega uma criança nas costas. A criança olha para trás, reconhece a câmera e sorri. Vemos a maloca ao fundo do quadro, indicando que o grupo está chegando na aldeia, enquanto a transmissão radiofônica continua: "e apesar dessa minoria que teima em acompanhar os garimpeiros, muitos de nós não queremos que o garimpo chegue perto de nossas terras". Escutamos então, uma vez mais, o som do avião monomotor sobrevoando o espaço fora de quadro e dando um rasante à meia distância. A câmera, que até aqui encontrava-se em movimento, trilhando com os personagens, estaciona sobre o tripé. O grupo está retornando à maloca e a caminhada, por enquanto, chega ao fim. Vemos a luz na mata, filtrada pela fumaça das fogueiras, enquanto mulheres carregam grandes feixes de lenha. Os cantos polifônicos vão, gradualmente, desaparecendo, e começamos a escutar os sons cotidianos da aldeia: um facão sendo amolado, lenha sendo cortada, vozes de crianças ao redor.

A partir desse momento, que começa com o questionamento de Justino — "será que realmente serão nossos aliados?" — a paisagem sonora do filme sofre um ponto de virada e muda de registro. Até então, a sonoridade da maloca era povoada pelas múltiplas vozes dos convidados, numa profusão de timbres, entonações e melodias. A biofonia da floresta era farta e movia-se em todas as direções. Uma série de ações ocupava o espaço fora de quadro: pilar *yãkoana,* descascar mandioca, brincadeiras de crianças, cantos xamânicos, sopros de *yãkoana*, telhados de palha sendo reformados etc. A partir desse momento, no entanto, a quantidade de vozes fora de quadro se esvazia sobremaneira, assim como as ações simultâneas e a própria biofonia da floresta — é o momento do filme em que chega a doença, a epidemia *xawara*, a fumaça tóxica da mineração, os estupros, a ausência e o vazio. A partir daqui Davi, como um etnógrafo às avessas, nos investiga, afirmando que os *napë* "não tem nenhum apreço pela floresta. Eles destroem a floresta, são ávidos por mercadorias. Como seres que destroem as plantações, como os insetos que comem folhas. Assim são eles. Só ouvem as palavras do agronegócio. Querem madeira, ouro, diamante, cassiterita, roupa, sandália, rede, chapéu, óculos, petróleo, prédio, avião. Eles são apaixonados por coisas que tiram da terra. Eu chamo eles de povo da mercadoria".

Assim se encerra a última sequência de trilha e caminhada do filme, cuja narrativa está essencialmente ambientada nos espaços fixos da maloca e nas viagens imóveis dos xamãs. Apesar das cenas de trieiro e deslocamento ocuparem pouco tempo de tela, quando comparadas ao restante das imagens, elas surgem como um forte componente de nomadismo, vital tanto para a sobrevivência quanto para a dispersão e florescimento do povo Yanomami

pela terra-floresta. Ao mesmo tempo, tais rotas de deslocamento também colaboram com o manejo da própria floresta, espalhando sementes, fertilizando a terra com roças, cruzando espécies vegetais. No filme, são esses caminhos que nos levam de uma sequência a outra, alargam e arejam o ambiente, sugerindo um espaço fora de quadro continuamente ampliado — os Yanomami estão sempre vindo de lugares que não vemos nem sabemos onde ficam, estão sempre surgindo, ressurgindo e desaparecendo nos confins da floresta. No filme e na vida, as trilhas — imagéticas, sonoras, concretas — funcionam como um sistema arterial complexo, por onde a floresta se deixa permear, por onde se traz alimento, caça, mandioca, banana; por onde a maloca respira e se oxigena, por onde os *xapiri* brincam e passeiam. As trilhas alimentam os Yanomami, material e espiritualmente, mantendo vivo o sistema de trocas, matrimônios, festejos, intercâmbios, diplomacia, e através delas, os Yanomami também mantém viva a própria floresta, replantando-a, protegendo-a e transportando nutrientes, como a seiva das árvores ou o sangue nas veias de *urihi a.*

Assim, acredito ter investigado, ou percorrido sonoramente, as principais trilhas e trieiros do filme, encerrando aqui este capítulo. O caminho, no entanto, não acaba nunca e segue sendo compartrilhado por uma multiplicidade incontável de seres orgânicos e inorgânicos, visíveis e invisíveis, macroscópicos e microscópicos, sonoros, imagéticos, perfumados…

> um espírito é menos que um corpo – os xapiripë são partículas de poeira, miniaturas de humanos dotados de micro-falos e a cujas mãos faltam dedos (Kopenawa & Albert, 2003, p.68) – e mais que um corpo – aparência magnífica, eventualmente terrificante, ornamentação corporal soberba, brilho, perfume, beleza, um caráter, em geral, excessivo em relação àquilo de que são a imagem (loc.cit.73 n. 32; cf. também Viveiros de Castro 2002a). Em suma, uma transcorporalidade constitutiva, antes que uma negação da corporalidade: um espírito é algo que só é escasso de corpo na medida em que possui corpos demais, capaz como é de assumir diferentes formas somáticas. O intervalo entre dois corpos quaisquer, mais que um não-corpo ou corpo nenhum. (Viveiros de Castro, 2006, p.326)

Conclusão

Esta pesquisa partiu de uma pergunta aparentemente técnica — como integrar aspectos da escuta yanomami ao desenho de som de um filme — mas terminou por conduzir a uma reflexão mais ampla sobre os limites da linguagem audiovisual, sobre os modos pelos quais aprendemos a escutar e sobre as possibilidades de contracolonização dos sentidos. Ao vivenciar o processo de criação sonora de *A queda do céu* (2024), compreendi que a questão central não era apenas produzir o som de um filme, mas permitir que a própria linguagem cinematográfica se deixasse transformar pelo encontro com outra cosmologia.

Nesse percurso, a tese propôs e desenvolveu alguns conceitos que constituem suas principais contribuições teóricas. O primeiro deles é o conceito de ouver, apresentado como uma ferramenta teórico-prática que busca superar a separação moderna entre visão e audição. Ao fundir os verbos ouvir e ver, ouver designa um modo de percepção no qual imagens e sons não são tratados como domínios autônomos, mas como dimensões mutuamente constitutivas da experiência sensível. Mais do que um conceito analítico, ouver tornou-se um método de pesquisa, criação e aproximação do audiovisual, pelo qual imagens podem ser percebidas através da escuta e sons através de imagens.

O segundo conceito é o de cosmoescuta, elaborado a partir do encontro com o pensamento yanomami. Se a noção de cosmovisão tornou-se recorrente nos estudos ameríndios, a cosmoescuta procura destacar a centralidade do som, da escuta, dos cantos, dos sonhos e das vibrações na constituição das relações entre humanos, animais, espíritos, florestas, fenômenos atmosféricos etc. A cosmoescuta não descreve apenas uma forma indígena de ouvir, mas aponta para a possibilidade de repensarmos a própria escuta ocidental, frequentemente reduzida a uma função utilitária ou subordinada à hegemonia do olhar. A cosmoescuta não ouve apenas sons, mas relações

A pesquisa também desenvolveu a ideia de transdução sonora como operador metodológico para pensar as passagens entre cosmologias, linguagens e regimes sensoriais distintos. Em vez de compreender a adaptação cinematográfica como tradução fiel de um conteúdo previamente dado, a tese demonstrou que toda passagem entre mundos implica transformações, perdas, invenções e deslocamentos. O desenho de som surge, assim, como uma prática de transdução capaz de produzir equivalências parciais entre experiências corporais, sonoras e audiovisuais sem eliminar sua diferença constitutiva. O cinema não reproduz a cosmologia, mas é transformado por ela. A primeira vez que me deparei com o conceito de transdução, fora do campo da física, foi no artigo de Stefan Helmreich, intitulado

An anthropologist underwater: immersive soundscapes, submarine cyborgs and transductive ethnography (2012), no qual o autor aproxima a experiência etnográfica de um processo de transdução. A partir dessa leitura, resolvi trazer o conceito para a prática do desenho de som, entendida como a passagem de variações e relações cosmológicas para o meio audiovisual.

Outro conceito proposto é o de trieiro sonoro, inspirado nos caminhos abertos pelo trânsito contínuo de pessoas, animais e outros seres na paisagem. Em contraposição à ideia tradicional de trilha sonora como mero acompanhamento musical, o trieiro sonoro permite pensar o som como percurso, encontro, vestígio e processo de habitação do mundo. Trata-se de compreender a sonoridade audiovisual como um caminho relacional, construído por múltiplas presenças humanas e mais-que-humanas à medida em que é percorrido.

De forma complementar, conceitos como teletransporte sônico, cosmoecologias polifônicas e transmutasom contribuíram para ampliar a compreensão do som enquanto fenômeno relacional, capaz de conectar tempos, espaços, corpos e formas de existência heterogêneas. Esses conceitos não surgem como abstrações isoladas, mas como tentativas de nomear experiências concretas vividas durante a escuta do material gravado em *Watoriki* e durante o próprio processo de criação sonora do filme.

Entre as contribuições originais da pesquisa, destaco ainda a elaboração de uma metodologia que articula etnografia, criação artística e prática profissional de desenho de som. Ao investigar um filme em processo de realização, a tese demonstrou que teoria e prática podem constituir um único movimento de produção de conhecimento. Nesse sentido, a pesquisa oferece não apenas uma reflexão sobre o som no cinema, mas também um possível caminho metodológico para artistas-pesquisadores interessados em construir processos criativos abertos à alteridade e à transformação.

Por fim, talvez a principal contribuição deste trabalho seja a defesa de que o som não deve ser entendido apenas como elemento estético ou técnico, mas como campo de relações cosmopolíticas. A escuta aparece aqui como prática de aprendizagem, diplomacia, travessia e coexistência multiespécie. Ao deixar-se atravessar pela cosmoescuta yanomami, o cinema abre-se à possibilidade de tornar-se menos antropocêntrico, menos extrativista e mais atento às múltiplas vozes que habitam a terra-floresta. Assim, mais do que oferecer respostas definitivas, esta tese procura ampliar a pergunta que a atravessa desde o início: o que pode um som? E, sobretudo, o que ainda podemos nos tornar quando aprendemos a escutar de outro modo?

Essa pesquisa foi formalmente desenvolvida na linha de Educação, Arte e Cultura Visual, mas, na prática, ela estabelece pontes consistentes com as três linhas do Programa de

Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual. Acredito que a tese não apenas dialoga com as três linhas de pesquisa, mas se constitui justamente em um espaço de intersecção entre elas.

1. Educação, Arte e Cultura Visual (linha de origem da pesquisa)

A tese investiga o som enquanto ferramenta pedagógica, os processos de ensino-aprendizagem da escuta, tanto no contexto do cinema quanto na cosmologia yanomami. Ao analisar como os Yanomami trocam conhecimentos e experiências através dos sons, e como a escuta media relações entre mundos humanos e mais-que-humanos, o trabalho evidencia formas de educação que não dependem da escola formal, mas que constituem complexos sistemas pedagógicos de produção e circulação de saberes não necessariamente verbais, mas sonoros.

Além disso, a pesquisa propõe uma pedagogia da escuta para o audiovisual, defendendo que o ensino do som no cinema deve partir menos de fórmulas técnicas e mais da capacidade de ouvir o mundo, os territórios e as culturas envolvidas em cada obra. A própria noção de "contra-colonização da escuta" possui uma dimensão educativa, pois implica desaprender hábitos perceptivos sedimentados e desenvolver novas formas de atenção e sensibilidade.

Nesse sentido, a tese contribui diretamente para reflexões sobre formação estética, processos de ensino-aprendizagem e educação dos sentidos.

2. Poéticas Artísticas e Processos de Criação

A tese é construída a partir da investigação de meu próprio processo criativo durante a realização do desenho de som do filme *A queda do céu*, entre Fevereiro e Maio de 2024. O objeto de pesquisa não é algo externo ou concluído, mas um trabalho artístico em processo, acompanhado em tempo real através de diários de criação, experimentações sonoras, escolhas estéticas e reflexões metodológicas que se faziam à medida que a obra tomava forma. Os processos de criação afetam a pesquisa ao mesmo tempo em que a pesquisa afeta os processos de criação, através de contaminações mútuas e multidirecionais entre teoria e prática.

A pesquisa aproxima-se das metodologias de pesquisa em arte defendidas por autoras como Sandra Rey e Cecília Salles, nas quais teoria e prática constituem um sistema integrado de produção de conhecimento.

O conceito de transdução, desenvolvido na tese, é também uma ferramenta poética, pois procura compreender como uma cosmologia pode transformar-se em matéria sonora sem ser simplesmente traduzida. O trabalho investiga, portanto, os procedimentos criativos, as decisões estéticas e os impasses envolvidos na construção de uma obra audiovisual. Sob essa perspectiva, a tese é igualmente uma pesquisa sobre criação artística.

3. Imagem, Cultura e Produção Artística

Embora o foco imediato seja o som, a tese está inserida em um Programa de Cultura Visual justamente porque questiona a centralidade histórica da visão. Desde a introdução, o trabalho problematiza o ocularcentrismo das tradições ocidentais e propõe pensar imagens a partir da escuta, bem como compreender as relações de interdependência entre sons e imagens.

A pesquisa investiga como o cinema pode funcionar como um dispositivo de mediação intercultural entre a cosmologia yanomami e os públicos não indígenas. Ao analisar o encontro entre diferentes regimes de percepção — o audiovisual ocidental e a cosmoescuta yanomami —, a tese discute diretamente processos de representação, tradução cultural, mediação simbólica e produção de visualidades.

Mais do que estudar imagens, o trabalho propõe ampliar o próprio conceito de Cultura Visual, mostrando que imagens e sons constituem sistemas inseparáveis de produção de sentido. O conceito de "ouver", fusão entre os verbos ver e ouvir, criado por mim a partir da noção de "audiovisão" (Michel Chion), opera precisamente nessa direção, deslocando a pesquisa para um campo expandido das culturas da imagem.

Esbocei aqui conclusões e apontamentos finais, no entanto, encontrar uma conclusão definitiva para um trabalho sonoro é algo pouco provável: o som está sempre em movimento, mudando de forma, surgindo e desaparecendo no ar, tornando-se outro, como um xamã. Vibrações voláteis que mudam de lugar, interpenetram-se e já não são mais aquilo que eram há um segundo atrás. Esta incursão na cosmoescuta yanomami e suas possíveis aplicações na linguagem audiovisual ainda está dando seus primeiros passos, como um aprendiz que conecta as primeiras frases em um novo idioma não-verbal. Assim, mais do que concluir, sou capaz apenas de apontar novos territórios — ou pelo menos territórios desconhecidos para mim até então — que surgiram ao longo dessa caminhada, cuja meta é o próprio caminho. Para entender o que se materializou, tanto no campo teórico quanto prático, a partir dessa pesquisa-obra, trago aqui um pouco da trajetória do filme *A queda do céu* (2024) após seu lançamento, quando, por assim dizer, ele caiu no mundo. Para dimensionar a recepção do

filme, para além da maneira como sinto e percebo a obra, recorro nessa conclusão a algumas críticas publicadas sobre o trabalho, principalmente aquelas que abordam as questões sonoras do filme.

Encerrado seu processo de finalização, *A queda do céu* estreou no festival de Cannes, na mostra *Quinzaine de Cinéastes*, em maio de 2024. A sessão foi apresentada pelos diretores Eryk Rocha e Gabriela Carneiro da Cunha, acompanhados pelo co-autor do livro Bruce Albert e o próprio Davi Kopenawa. Infelizmente não pude estar presente nessa sessão, mas pude acompanhar de longe as notícias, tanto através das críticas publicadas nos mais diversos meios quanto das mensagens enviadas por Eryk e Gabriela, que já estava grávida de oito meses do pequeno Gaetán. Após algumas críticas mornas da imprensa brasileira, foi publicada, no dia quinze de maio de 2024, a resenha do crítico francês Thierry Méranger, na prestigiada revista Cahiers du Cinema, que concedeu ao filme a cotação máxima, de quatro estrelas. Thierry abriu seu texto afirmando que a sequência inicial de *A queda do céu* foi um dos planos mais belos que Cannes ofereceu ao público naquele ano.

Após sua estreia mundial, o filme percorreu importantes festivais de cinema do Brasil e do mundo, sendo exibido em países como México, Cuba, Coréia do Sul, Estados Unidos, Portugal, Itália, Turquia, Polônia, entre outros, conquistando ao todo trinta prêmios ao longo de sua trajetória. Dentre os prêmios de som, destacam-se o prêmio de melhor som no Festival do Rio (2024), Melhor som de longa-metragem no Festival Panorama (2024) em Salvador, e prêmio de melhor som de documentário, concedido pela Associação Brasileira de Cinematografia (ABC), em 2025. O reconhecimento pelo trabalho sonoro em *A queda do céu* não veio apenas dos prêmios, mas também está presente em diversas críticas publicadas ao longo da carreira do filme. Ao assistir a uma sessão privada do documentário, que antecedeu sua estreia em Cannes, o crítico de cinema Luiz Carlos Merten escreveu em seu blog: "não é uma crítica, nem posso fazer — ainda —, mas o trabalho de som do filme é dos melhores que já vi. Já antecipo o que será rever o filme na tela da Quinzaine, em Cannes" (Merten, disponível em https://blogdomertenblog.wordpress.com/2024/05/11/meryl-eryk-gabriela-e-o-monumental-napoleao-de-abel-gance-mais-um-festival-de-cannes-despontando-em-minha-vida/).

Após a estreia nacional do filme, no Festival do Rio, em outubro de 2024, Merten escreveu uma crítica publicada no jornal O Estadão, com o seguinte título "*A queda do céu* é de uma beleza irrepreensível, som impecável e tema urgente" (disponível em https://www.estadao.com.br/cultura/cinema/a-queda-do-ceu-e-de-uma-beleza-irrepreensivel-s

om-impecavel-e-tema-urgente/?srsltid=AfmBOoo5_pNLAfU24qiy1SbTHirldMRMA7y1EQbkM6aWrpPEP2dC2VH6). Em seu texto, Merten afirma que,

> para penetrar no espírito do filme, o espectador tem de estar preparado para a primeira cena. Mostra um grupo de indígenas, uma tribo inteira, que avança em direção à câmera. Filmado com lentes de aproximação, o grupo avança lentamente até chegar ao primeiro plano, só isso. Só? Há algo de misterioso nesse prólogo que já prepara o público para a beleza das imagens e para a elaboração do som. Não há exagero algum em dizer que nunca se viu nada parecido na tela, e o Brasil já tem tradição na realização de docs sobre a questão indígena, com a participação e até autoria deles próprios. No que diz respeito ao som, inclusive, é um trabalho tecnicamente brilhante e impecável, a anos-luz do tempo em que público e crítica queixavam-se do som nos filmes brasileiros. (disponível em https://www.estadao.com.br/cultura/cinema/a-queda-do-ceu-e-de-uma-beleza-irrepreensivel-som-impecavel-e-tema-urgente/?srsltid=AfmBOoo5_pNLAfU24qiy1SbTHirldMRMA7y1EQbkM6aWrpPEP2dC2VH6).

É evidente que o reconhecimento do trabalho sonoro é bastante recompensador e gratificante para toda a equipe de som, no entanto, mais do que os prêmios ou elogios, a oportunidade de vivenciar outras formas de pensar e sentir o som, aprendendo com a cosmoescuta yanomami lições preciosas que poderão ser aplicadas em outros filmes, pesquisas e em sala de aula, é a maior recompensa dessa experiência. Experiência que faz parte de uma busca, sempre renovada, por uma linguagem sonora menos apartada da natureza, onde as ferramentas tecnológicas inerentes à nossa profissão não nos afastem do cosmos nem da escuta ancestral. Uma linguagem sonora que não reitere o cinema brasileiro enquanto *commodity* cultural, a serviço do anestesiamento dos sentidos, da exportação do exótico, da produção de um imaginário colonial que reduza os povos da floresta e seus modos de existir, ouver e sonhar à sensibilidade eurocristã (Bispo, 2023). Gostaríamos de nos aprofundar cada vez mais nos trieiros sonoros dos brasis profundos, aprendendo a escutar os cantos e as palavras dos *xapiripë*, dos ventos, veredas e quebradas, e permitir que a linguagem sonora do cinema possa se deixar arrastar por esses encontros, redescobrindo ou inventando sua vocação xamânica, onírica, ancestral, cosmopolítica, poética e multiespécie.

Na obra Ética, Parte III, Proposição 2, Escólio, publicada em 1677, o filósofo Baruch Espinosa afirma que "nem sequer sabemos o que pode um corpo". Pensando que os sons nos atingem o corpo todo (não apenas os ouvidos ou a mente), podemos ecoar o grito de guerra de Espinosa, afirmando que sequer sabemos o que pode um som, pois ainda há tanto a descobrir…

Encontrava-me no aeroporto do Rio de Janeiro, a caminho de casa, quando recebi uma mensagem de Margarida, a produtora do filme, dizendo que *A queda do céu*

provavelmente ganharia o prêmio de som no Festival do Rio, cuja cerimônia de premiação aconteceria naquela noite, dentro de algumas horas. Na sala de espera, escrevi as seguintes palavras, para serem lidas caso o filme fosse realmente premiado: “um filme é feito de muitos sons e também muitos ouvidos. Por isso, esse não é um prêmio individual, mas coletivo. O prêmio é dos Yanomami, que entregaram ao filme vozes, cantos, e toda polifonia viva de um povo que sabe escutar a diversidade da floresta, dos Xapiri, e o sopro vital que a tudo atravessa. O prêmio é também de Marcos Lopes, técnico de som direto, que colheu com sensibilidade paisagens sonoras preciosas, que se encontram ameaçadas pelos violentos sons de máquinas que transformam a floresta e seus habitantes em mercadoria, a biofonia em vazio sonoro. Esse prêmio também é do Toco Cerqueira e sua mixagem brilhante, do Juliano Schultz e sua equipe de Foley, do Daniel Sasso pela estrutura técnica e afetuosa dos estúdios JLS. Agradecemos imensamente ao júri e ao Festival do Rio pelo reconhecimento desse trabalho múltiplo, ao Eryk Rocha e à Gabriela Carneiro da Cunha por inventarem um filme que se abre ao som e aos sonhos. Agradecemos ao Renato Valone pela cadência da montagem que dá tempo aos sons. Ao Bene Machado pela fotografia que se deixa embalar pelo movimento dos corpos e da Terra. Agradecemos à Margarida Serrano, produtora do filme, porque ela é simplesmente foda, tecendo uma rede que ajudou a sustentar todas as etapas do filme. Agradecemos à toda equipe de A Queda do Céu. Por fim, gostaria de aproveitar meu espaço de fala para deixar ecoar as palavras de Justino Yanomami: ‘mesmo vocês tendo matado meus antepassados, estou aqui deixando vocês me filmarem. Mas será que vocês serão meus aliados? Será que vocês irão dizer: deixem os Yanomami viver!’.

Um resumo desse texto foi lido naquela noite por Gabriela Carneiro da Cunha, durante a cerimônia de premiação, enquanto eu voava de volta a Goiás. Um registro em vídeo da leitura poder visto em https://www.instagram.com/p/DBKNdmyvCBB/ . O prêmio no Rio de Janeiro foi simbólico, não apenas por ter sido o primeiro do filme, conquistado no maior festival de cinema da América Latina, mas pelo fato de ter sido a primeira vez, em 28 anos de existência, que o Festival do Rio concedeu um prêmio de som, categoria até então ausente das premiações. O festival também premiou Eryk Rocha e Gabriela Carneiro da Cunha com o troféu Redentor de melhor direção de documentário, pelo trabalho conjunto do casal no filme.

Bruce Albert, co-autor do livro *A queda do céu* (2015), afirmou que,

> o mais forte no filme é a sua extraordinária maestria de composição de sons e imagens que consegue fazer tanto dos humanos quanto dos não-humanos, como a floresta, os animais, as nuvens, a montanha… Os personagens de uma verdadeira ópera metafísica. Esta composição flui como uma sucessão de ondas oníricas ao longo do filme. Assim o filme não explica nem descreve de fora o pensamento e o mundo Yanomami. Ele nos faz mergulhar profundamente nele de olhos e ouvidos,

> propiciando uma profunda experiência de convivência sensível e intelectual. (disponível em https://www.em.com.br/pensar/2024/09/6952763-filme-a-queda-do-ceu-e-opera-metafisica-diz-bruce-albert.html#google_vignette).

Pude acompanhar algumas exibições do filme em salas de cinema, e perceber o quanto a obra acessava e envolvia o público, impactando os espectadores não apenas intelectualmente, ou por conta de sua relevância política, ecológica e social, mas através de uma experiência imersiva e multissensorial, produzindo, com imagens, ritmos e sons, uma espécie de transe audiovisual. Até onde pude presenciar, a maioria dos espectadores saiu do filme em um estado misto de arrebatamento e inquietação, revoltados com a ganância do povo da mercadoria (nós mesmos), e ao mesmo tempo encantados com a multiplicidade de mundos compartilhados entre os Yanomami e tantos outros seres da floresta, visíveis e invisíveis. Até mesmo os espectadores que desconheciam completamente a cosmologia yanomami conseguiam absorver, através de sensações não-verbais — vibrações de luz e som — o pensamento, a estética e a metafísica desse povo da floresta. Alguns espectadores também levantaram a seguinte questão: "o filme é muito bonito, ganhou diversos prêmios, trouxe bastante prestígio à equipe realizadora, mas como ele ajuda a resolver o sofrimento dos Yanomami?". Após a exibição de *A queda do céu* em um festival de Cinema no Peru, o montador Renato Vallone, que representava o filme na ocasião, foi questionado se o documentário não empreendia uma espécie de "extrativismo audiovisual", através do qual a cultura e a beleza de um povo originário eram usurpadas como mercadorias culturais ou capital simbólico, assim como as riquezas minerais são extraídas da terra e exportadas para países estrangeiros. É evidente que o filme, sozinho, não irá resolver a complexidade dos problemas vividos pelos Yanomami, no entanto, acredito que ele possa se tornar um importante aliado nessa luta. Sobre isso, Bruce Albert afirmou, em entrevista publicada no jornal O Estado de Minas, que,

> Davi Kopenawa já explicou muitas vezes quão fundamental é divulgar as palavras e as imagens dos Yanomami entre os napë pë (não Yanomami) na luta deste povo indígena para sua sobrevivência e a defesa dos seus direitos. Sem isso há tempos, os Yanomami já teriam desaparecido, abandonados ao silêncio da memória, 'esquecidos como jabutis no chão da floresta', diz o Davi. Portanto, 'A queda do céu', livro e filme, participam, como as fotos de Claudia Andujar, e cada vez mais como as produções dos artistas, cineastas e pesquisadores Yanomami, num mesmo grande esforço de divulgação da riqueza do pensamento e do modo de vida Yanomami no Brasil e no mundo. Esta divulgação é hoje uma arma simbólica poderosa para os Yanomami, um verdadeiro seguro de vida político. Nenhum governo pode, hoje, ignorar a causa Yanomami. (disponível em

https://www.em.com.br/pensar/2024/09/6952763-filme-a-queda-do-ceu-e-opera-metafisica-diz-bruce-albert.html#google_vignette

Não acredito que um único filme, ou mesmo o cinema enquanto veículo estético e político, são capazes de resolver os pesadelos que assolam os Yanomami, como a invasão de suas terras pelo garimpo ilegal, envenenamento dos rios e dos corpos, derrubada da floresta, epidemias, extinção de espécies companheiras, grilagem de terras por monocultura, negligência do poder público etc. No entanto, acredito também que a luta yanomami se faz através de alianças e aliados os mais diversos: artistas, pesquisadores, cineastas, ativistas, cientistas, antropólogos, entre muitos outros. Nesse sentido, o filme *A queda do céu* cumpre sua função de levar ao mundo uma representação não rasa, exótica ou estereotipada dos Yanomami, mas múltiplas imagens-sons que se deixam arrastar pela cosmologia de um povo rico em fazer mundos — cosmologia em assembléia multiespécie que, ao se mostrar em sua potência imagética e sonora, permite que repensemos o que estamos ajudando a fazer de nós mesmos e da terra que habitamos.

Sinto que minha maior contribuição até aqui tenha sido descrever e investigar os processos técnicos, criativos e também espirituais — ferramentas, equipamentos, equipamentes — que tornaram possível a realização do desenho de som de *A queda do céu*, desde leituras etnográficas ao devir-com que me permitiu, por meio de vibrações sonoras e afetivas, acessar, ainda que como um novato, passagens da cosmoescuta yanomami, transduzindo parcialmente em som aquilo que se vive com o corpo inteiro. Acredito também ter estabelecido o quanto as trocas interpessoais e interespécies — com Eryk e Gabriela, com Marcos Lopes, com o Toco, com Davi, com antigos amigos e também com seres não-humanos (obrigado, Mexerica!) — foram fundamentais para o resultado final. Espero que futuros pesquisadores interessados em estudar o som desse e de outros filmes, possam se apropriar das ideias aqui trazidas, permitindo que elas levem seus textos para novas direções. Pesquisar e analisar um filme pode ser como estudar o campo das vibrações — visuais, sonoras, rítmicas, cosmológicas — que emanam de uma obra: uma sismologia fílmica que faz tremer ideias preexistentes e permite acessar outras formas de ouver.

É importante apontar, também enquanto possível conclusão, que os resultados estéticos obtidos no filme não são apenas manobras técnicas, nem frutos das mais recentes ferramentas tecnológicas disponíveis no mercado, mas partem de vivências com outras formas de escuta, seja através de leituras de obras como *A queda do céu* (2015) e *O espírito*

da floresta (2023), de Davi Kopenawa e Bruce Albert, *Karawara: a caça e o mundo dos Awá-Guajá* (2010), de Uirá Felippe Garcia, *Crônica dos índios Guayaki: o que sabem os Aché, caçadores nômades do Paraguai* (1995), de Pierre Clastres, *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami* (2022), de Hanna Limulja, entre outros, seja através da escuta profunda das muitas horas do material sonoro gravado por Marcos Lopes em *Watoriki*, ou através de conversas diretas com o próprio Davi Kopenawa. Partem também de minha própria relação de escuta com a natureza e os mundos audíveis que me cercam, da busca pela musicalidade nos sons do mundo, além das conversas e trocas com os diretores do filme e demais membros da equipe de som.

Além da disciplina, dedicação e experimentação, o resultado sonoro final do filme deveu-se, principalmente, a uma abertura aos encontros, aos compartrilhamentos, e da disposição em permitir que minhas certezas e um certo *know-how* técnico sejam desestabilizados e arrastados para novas direções, a partir de outras formas de escuta e modos de existência. Ao mesmo tempo, são essas ferramentas técnicas e metodológicas que me permitem executar, imaginar e apurar novos caminhos para a linguagem sonora do filme. Aqui, técnica e estética são profundamente afetadas pelo nosso encontro com a cultura e o pensamento yanomami, através de uma etnografia multisituada (leitura de textos, escuta de gravações sonoras, encontros presenciais com Davi, visionamento de imagens do filme, sonhações). A linguagem cinematográfica é tratada enquanto ferramenta para transdução de uma experiência corpórea para o meio audiovisual, que é composto, essencialmente, de imagens e sons. Não podemos afirmar que o filme traduza fielmente o pensamento e a cosmologia yanomami para a tela — até porque não temos acesso pleno a essas esferas. Mesmo com as limitações inerentes à linguagem audiovisual, o documentário se deixa atravessar profundamente pela cosmoescuta e cosmovisão desse povo da floresta, para quem o humano não está apartado do restante da natureza, nem ocupa uma posição hierárquica privilegiada em relação aos demais seres vivos. O trabalho sonoro do filme não busca representar ou documentar espaços/eventos acústicos preexistentes, mas inventar e produzir, a partir do material captado, mundos sonoros multiespécie e imersivos, em confluência com a cosmopercepção yanomami.

Ao assistir ao filme no MoMa, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o cineasta norte-americano John Gianvito, enviou a seguinte mensagem para Eryk Rocha: “I wanted to let you know that I happened to be in New York briefly some weeks ago while THE FALLING SKY was playing at MoMA and a friend and I managed to see it. A truly unique and mesmerizing experience. I can only imagine how even more extraordinary/life-changing

the experience must have been in person. And I had to wonder, as I am sure other viewers have, as to whether you inhaled any of the yakoana as the cinematography is so deeply in tune with the rituals And the sound, the sound, the sound! Godard used to call his company SONIMAGE and I think it was not by chance that he put sound before the image. Important, powerful work Eryk. Hope it can bring some help amid this deeply challenging time. Warm bests, John Gianvito". Uma possível tradução para a mensagem seria: "queria te contar que por acaso estive em Nova York algumas semanas atrás, enquanto *A queda do céu* estava em cartaz no MoMA, e um amigo e eu conseguimos assistir. Uma experiência verdadeiramente única e fascinante. Só posso imaginar o quão mais extraordinária/transformadora deve ter sido a experiência pessoalmente. E fiquei me perguntando, como tenho certeza que outros espectadores também, se você inalou yakoana, já que a cinematografia está tão profundamente em sintonia com os rituais. E o som, o som, o som! Godard costumava chamar sua empresa de SONIMAGE e acho que não foi por acaso que ele colocou o som antes da imagem. Trabalho importante e poderoso, Eryk. Espero que possa trazer alguma ajuda neste momento tão desafiador. Abraços, John Gianvito".

De minha parte, posso afirmar que ainda não tive a oportunidade de inalar *yãkoana*, mas acredito que a combinação das vibrações sonoras das gravações realizadas em *Watoriki*, com a leitura da obra *A queda do céu* (2015), me propiciaram intensas viagens imóveis e imateriais à terra de Davi Kopenawa. Tais encontros vibracionais foram suficientes para gerar em mim uma escuta-transe, capaz de abrir acesso a mundos até então desconhecidos por mim. A leitura sobre *Amoa hi ki*, a árvore com cantos, me fez imaginar uma origem ancestral para o *sound design*, muito antes de sua aplicação no cinema. Imaginar que, como um xamã diante dessa árvore forrada de bocas com canções polifônicas e inesgotáveis, os sons devem ser primeiro escutados, reconhecidos e então colhidos, antes de serem criados do nada. Um som, por mais inovador que seja, está sempre em conexão com sons precedentes, gravações ou experimentações anteriores, algo ouvido na mata ou debaixo d'água, um bicho, um inseto, uma pedra, uma pulsação. O pensamento sonoro se conecta a pensamentos preexistentes, pré-conscientes, que datam de nossa ancestralidade mais profunda, em conexão com a paisagem sonora do ventre materno, meio aquoso e primordial no qual nossa audição foi gerada e começou a funcionar. Espero assim, que o filme *A queda do céu* possa também ser uma espécie de *amoa hi ki*, onde outras pessoas possam colher cantos humanos e mais-que-humanos, sons das florestas e dos seres que a habitam; que o filme seja uma árvore rizomática capaz de espalhar não apenas mensagens e urgentes pedidos de socorro, mas também as mais belas vibrações que o povo yanomami tece ao redor de si, em conexão com a

terra-floresta e os seres que a habitam. Vibrações invisíveis, porém poderosas o suficiente para sustentar o céu sobre nossas cabeças.

Referências bibliográficas

ALBERT, Bruce. *A floresta poliglota*. Publicação online, 2018, disponível em https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2018/11/05/a-floresta-poliglota-bruce-albert/

ALBERT, Bruce & KOPENAWA, Davi. *O espírito da floresta.* São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

BECKER, Judith. *Deep listeners.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004. (Trad. Nossa).

BISPO, dos Santos Antônio. *A terra dá a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é educação?*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BRETON, David Le. *Antropologia dos sentidos.* Petrópolis: Ed. Vozes, 2016.

CAGE, JOHN. *De segunda a um ano.* Tradução de Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.

CANCLINI, Nestor. *Sociedade sem relato.* São Paulo, Edusp, 2013.

CASTANT, Alexandre. Planètes sonores. Radiophonie, Arts, Cinéma. Paris: Monographique, 2010.

CHION, Michel. *A audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

CLASTRES, Pierre. *Crônica dos índios Guayaki: o que sabem os Aché, caçadores nômades do Paraguai.* São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____, _____. *Arqueologia da violência.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Rendre audibles les forces non-audibles par elles mêmes; Occuper sans compter: Boulez, Proust et le temps*. Deux régimes de fous. Paris: Minuit, 2003.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005 - (Cinema2).

DELEUZE, Gilles & GUATARI, Félix. *Mil Platôs: Vols. 1,2,3 e 4.* São Paulo: Ed. 34, 2007.

DIAS, Fabiana Quintana. *Do rádio para as telas: um estudo sobre o desenvolvimento das técnicas de sonorização no cinema brasileiro e a contribuição dos sonoplastas de rádio no exemplo de Geraldo José.* Tese defendida no programa de Pós-Graduação em Multimeios, do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, 2017.

DUNCUM, Paul. *Visual Culture Isn't Just Visual: Multiliteracy, Multimodality and Meaning*. In *Studies in ArtEducation***.** 2004. (Trad. nossa).

ESPINOSA, Baruch. *Ética.* São Paulo: Edusp, 2024.

FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FERRAZ, Sílvio. *Deleuze, música, tempo e forças não sonoras*. Publicado na revista Artefilosofia, Ouro Preto, n.9, p. 67-76, out. 2010. Disponível em https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/634

GARCIA, Uirá Felippe. *Karawara: a caça e o mundo dos Awá-Guajá*. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. *A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960*. Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008.

HARAWAY, Donna J. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. São Paulo: Ed. n - 1, 2023.

_____. _____. *Quando as espécies se encontram*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
_____, _____. *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In: HARAWAY, Donna.; KUNZRU, Hari.; TADEU, Tomaz (orgs). Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 33-118.

HELMREICH, Stefan. *An anthropologist underwater: immersive soundscapes, submarine cyborgs and transductive ethnography.* In: STERNE, Jonathan (org.) *The Sound Studies Reader.* Nova Iorque: Routledge, 2012. (Trad. nossa).

IGES, Jose. *Cuandolos artistas manejan las dimensiones del sonido.* Disponível em: http://joseiges.com/?page_id=36.
In: STOLF, Raquel.

KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat.* In: STERNE, Jonathan (org.) *The Sound Studies Reader.* Nova Iorque: Routledge, 2012. (Trad. nossa).

KITTLER, Friedrich. *Gramophone*. In: STERNE, Jonathan (org.) *The Sound Studies Reader.* Nova Iorque: Routledge, 2012. (Trad. nossa).

KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. *A queda do céu*: *palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRAUSE, Bernie. *A grande orquestra da natureza.* Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LIMULJA, Hanna. *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami.* São Paulo: Ubu Editora, 2022.

LUTAIF, Thamirez & MODERNELL, Bárbara. *O uso ritual do pó yãkoana entre os Yanomami: um novo olhar para interações humano-vegetais.* Revista Ponto-e-Vírgula, São Paulo (2022).
Disponível em https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/55989

MIRZOEFF, Nicholas. *O direito a olhar*. ETD Educação Temática Digital, Campinas, SP, v.18, n. 4, p.745-768, nov. 2016. ISSN 16762592. Disponível em http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472 . Acesso em 20 Set. 2024. doi: http://dx.doi.org/10.20396/etd.v18i4.8646472

MITCHEL, W.J.T. *O que realmente querem as imagens?* In. *Pensar a imagem*. Alloa, Emmanuel (org.). Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2015.

OLIVEROS, Pauline. Quantum Listening: From Practice to Theory (To Practice Practice)" by Pauline Oliveros. SoundArtArchive, December 1999.

PETERSON, Marina L. & BRENNAN, Vicki L. *A sonic ethnography: listening to and with climate change.* In *Resonance: The Journal of Sound and Culture*, Vol. 1, Number 4, pp. 371–375. ISSN: 2688-0113, 2021.

REY, Sandra. *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais*. In: BRITES, Blanca & TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero.* Editora da UFRGS, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística.* São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SCHAFER, R. Murray. *The Soundscape.* Vermont: Destiny Books, 1993. (Trad. nossa).

_____, _____. *Educação Sonora.* São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2009.

_____, _____. *Vozes da tirania, templos de silêncio.* São Paulo: Editora Unesp, 2019.

SCHULTZ, Harold. Informações etnográficas sobre os índios Kĩsêdjê, 1960. Rev. do Museu Paulista, São Paulo : USP . 1962; 13: 315-32.

SEGATO, Rita. *Contra-pedagogias de la crueldad.* 1ª. Edição. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018. (Tradução nossa).

SEEGER, Anthony. *Os índios e nós*: *estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus. 1980.

SOUZA, João Batista Godoy de. *Procedimentos de trabalho na captação de som direto nos longas-metragens brasileiros Contra todos e Antônia: a técnica e o espaço criativo*. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2010.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo.* São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TSING, Anna L. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécie no Antropoceno*. Brasília: Ed. Mil Folhas, 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos.* Cadernos De Campo (São Paulo - 2006), 15(14-15), 319-338. https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v15i14-15p319-338

_____, _____. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia.* São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

Filmografia

A queda do céu (2024), documentário, 90 minutos. Direção: Eryk Rocha e Gabriela Carneiro da Cunha.

Canoa quebrada (2009), documentário, 13 minutos. Direção: Guile Martins. Disponível em https://portacurtas.org.br/filme/?name=canoa_quebrada

Escuta a terra foi rasgada (2023), documentário, 90 minutos. Direção: Cassandra Mello e Fred Rahal.

Fitzcarraldo (1982), ficção, 150 minutos. Direção: Werner Herzog.

Licuri Surf (2014), documentário, 15 minutos. Direção: Guile Martins. Disponível em https://vimeo.com/87892330?share=copy

Taego Ãwa (2016), documentário, 90 minutos. Direção: Henrique Borela e Marcela Borela.