



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

PATRICIA ORDAZ GUZMÁN

**DO CANTO RITUAL DO MARA´AKAME AO ‘EL CANTO DE LO SAGRADO’:
A CANTOGRAFIA DO SAGRADO OU PERFORM(ANDO) ANCESTRALIDADES**

GOIÂNIA
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

**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 Tese

2. Nome completo do autor

Patricia Ordaz Guzmán

3. Título do trabalho

Do canto ritual do Mara'akame ao 'el canto de lo sagrado': a cantografia do sagrado ou perform(ando) ancestralidades

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

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[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(a) autor(a) e ao(a) 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 **Rafael Guarato Dos Santos, Professor do Magistério Superior**, em 29/09/2021, às 12:15, 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 **PATRICIA ORDAZ GUZMAN, Discente**, em 29/09/2021, às 22:39, 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 **2375395** e o código CRC **28532C18**.

PATRICIA ORDAZ GUZMÁN

**DO CANTO RITUAL DO MARA´AKAME AO ‘EL CANTO DE LO SAGRADO’:
A CANTOGRAFIA DO SAGRADO OU PERFORM(ANDO) ANCESTRALIDADES**

Dissertação de Mestrado apresentado junto ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG), como exigência para obtenção do título de Mestra em Performances Culturais.

Linha de pesquisa: Teorias e Práticas da Performance.

Área de concentração: Performances Culturais

Orientador: Prof. Dr. Rafael Guarato dos Santos
Bolsa de Financiamento: CAPES

GOIÂNIA

2021

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

Guzmán, Patricia Ordaz

Do canto ritual do Mara'akame a 'El Canto de lo Sagrado'
[manuscrito] : A Cantografia do Sagrado ou Perform(ando)
Ancestralidades / Patricia Ordaz Guzmán. - 2021.
301 f.: il.

Orientador: Prof. Rafael Guarato dos Santos.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em
Performances Culturais, Goiânia, 2021.
Bibliografia. Anexos.

1. Performance. 2. canto. 3. sagrado. 4. cantografia. 5.
Mara'akame. I. Santos, Rafael Guarato dos, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 15 da sessão de Defesa de Dissertação de Patricia Ordaz Guzmán, que confere o título de Mestra em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos vinte e sete dias do mês de setembro do ano de dois mil e vinte um, a partir das nove horas, via webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "Do canto ritual do Mara'akame ao 'el canto de lo sagrado': a cantografia do sagrado ou perform(ando) ancestralidades". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Rafael Guarato dos Santos (UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor José Luiz Ligiéro Coelho (UNIRIO), membro titular externo, e Professora Doutora Geórgia Cynara Coelho de Souza (UEG - PPGPC/UFG), membro titular interno, cujas participações ocorreram através de vídeoconferência. Durante a arguição os membros 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 Dissertação, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros e com indicação de publicação do trabalho. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Rafael Guarato dos Santos, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Guarato Dos Santos, Professor do Magistério Superior**, em 27/09/2021, às 11:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Geórgia Cynara Coelho de Souza, Usuário Externo**, em 27/09/2021, às 11:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciene De Oliveira Dias, Coordenadora de Pós-Graduação**, em 07/10/2021, às 11:19, 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 **2374101** e o código CRC **5DEA4D1A**.

AGRADECIMENTOS

El canto es una de las experiencias más sagradas de mi vida que he cruzado en mi andanza, es una experiencia de amor y de sanación en mi existencia. El canto es el aire divino que se desplaza por mi cuerpo y se vuelve una forma de vida, un estímulo y un sentido para continuar cada día. Pero este canto no existiría sin poetas de la vida que han sido parte de mi transmutación por el camino de lo que pienso y siento en este destino que es el auto conocerme.

A mi hija Luisa Ordaz, que es la luz que me ilumina para continuar el sendero, a mi mamá Jovita que es un apoyo incondicional para lograr mis objetivos; a mis padres y a mis hermanas que los amo con mi alma; a Elderson Melo, que su incansable lucha me ha permitido llegar más allá de los tropiezos abismales que ha implicado el escribir este trabajo, a mi orientador Rafael Guarato que me salvó de los laberintos académicos; a los Mara´akate Santos Bautista y a don Clemente de la Cruz mis maestros de los buenos pasos en la tradición; a mi querido Heitor, Adriana y toda la familia Andraus por ser mi soporte familiar; a Giventti Padilla y su hermosa familia, quienes han sido cómplices en esta investigación.

Muchas gracias poetas de la enseñanza.

Oncas cuicatl, Oncas xochitl...

RESUMO

A proposta deste trabalho é descrever e analisar sobre a formação de performances-rituais que relacionam o trabalho artístico baseadas na voz e no canto, em contato com o canto Wixarika do *Mara'akame* (ZINGG, 1982; LUNA, 2004; LIRA, 2017) em seu contexto ritual e sagrado. A pesquisa acompanhou meu processo de criação vocal e sonoro de um dos movimentos do que foi intitulado *El Canto de lo sagrado* (XOCHITZIN, 2020). A pesquisa tem por principais referências conceituais, os estudos de performances culturais em suas relações de saberes da antropologia e da arte, especialmente das noções de ritual (TURNER, 1974, 2005) e sagrado (SCHECHNER, 2002, 2005, 2012). Escreve-se em primeira pessoa, como uma construção de narrativas atravessando a autoetnografia (RUTTEN, 2016) e entendendo a pesquisa como um processo criativo vocal y sonoro que se constrói por meio do referido canto do Mara'akame, de maneira a tê-lo como uma experiência vivida, vista, sentida/pensada (FABA e AEDO, 2017) para criação artística vocal cantada. Descrevemos como o trabalho artístico constitui performances-rituais baseadas na voz e no canto em contato com o sagrado, inter-relacionando criação vocal e elementos da cultura Wixarika por meio de cartografia e rizoma conforme propõem os filósofos Deleuze e Guatarri (2011) e da noção de escuta flutuante e sensível de Melo (2016). Demonstramos no trabalho, por fim, a ideia de que essa maneira de conceber a criação e a interação com os saberes ameríndios é uma forma rizomática de produção de encontros, configurando um sistema sonoro que “figura contextos” (PAREYON, 2020) e que se descoloniza num corpo territorializado, criando ‘Cantografias do Sagrado’

PALAVRAS-CHAVE: Performance, canto, sagrado, voz, wixarika, Mara'akame, cantografia, sagrado.

RESUMEN

La propuesta de este trabajo es describir y analizar sobre la formación de performances-rituales que relacionan el trabajo artístico basado en la voz y en el canto, en contacto con el canto Wixarika do *Mara´akame* (ZINGG, 1982; LUNA, 2004; LIRA, 2017) en su contexto ritual y sagrado. A investigación acompaño mi proceso de creación vocal y sonoro de uno de los movimientos de lo que fue titulado *El canto de lo Sagrado* (XOCHTIZIN, 2020). La investigación tiene por principales referencias conceptuales, los estudios de performances culturales en sus relaciones de saberes de la antropología y de arte, especialmente de las nociones de ritual (TURNER, 1974, 2005) y sagrado (SCHECHNER, 2002, 2005, 2012). Se escribe em primera persona como una construcción de narrativas atravesando la auto etnografía (RUTTEN, 2016) y entendiendo la investigación como un proceso creativo vocal y sonoro que se construye por medio del referido canto del *Mara´akame*, de manera de tenerlo como una experiencia vivida, vista, sentida/pensada (FABA e AEDO, 2017) para la creación artística vocal cantada. Describimos como el trabajo artístico constituye performances-rituales basadas en la voz y en el canto en contacto con lo sagrado, interrelacionando creación vocal y elementos de la cultura Wixarika por medio de cartografía y rizoma conforme proponen los filósofos Deleuze y Guatarri (2011) y de la noción de escucha fluctuante y sensible de Melo (2016). Demostramos en el trabajo, por fin, la idea de que esa manera de concebir la creación y la interacción con los saberes amerindios es una forma rizomática de producción de encuentros, configurando un sistema sonoro que “figura contextos (PAREYON, 2020) y que se descoloniza en un cuerpo territorializado creando ‘Cantografías de lo Sagrado’.

PALAVRAS-CHAVE: Performance, canto, sagrado, voz, wixarika, *Mara´akame*, cantografía, sagrado.

SUMARIO

RESUMO	6
RESUMEN.....	7
SUMARIO	8
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	9
INTRODUÇÃO	23
1. EN(TRE) AUTOETNOGRAFIA, ESCUTA SENSÍVEL E CARTOGRAFIA	36
1.1 SOBRE “PESQUISA GUIADA PELA PRÁTICA”	37
1.2 DA AUTOETNOGRAFIA.....	39
1.3 DA ESCUTA SENSÍVEL	43
2. OS WIXARITARI	46
2.1 O TERRITÓRIO MEXICANO	47
2.2 ESTADO DA ARTE A RESPEITO DA CULTURA WIXARIKA	53
2.3 A CULTURA E COSMOVISÃO WIXARIKA.....	56
2.4 O CICLO DE FESTAS NEIXA.....	73
2.5 DA GEOGRAFIA SAGRADA WIXARIKA	79
3. OS MARA´AKATE	102
3.1 QUEM SÃO OS MARA´AKATE?.....	103
3.2 A PERFORMATIVIDADE DO CANTO RITUAL DO MARA´AKAME.....	116
4. DO “EL CANTO DE LO SAGRADO” (XOCHITZIN, 2020)	123
4.1 REINVENTANDO UMA NOVA CULTURA: EL CANTO DE LO SAGRADO (TERCER MOVIMIENTO-NAHUI OLLIN)	124
4.2 ENCRUZILHADA RITUAL, O CANTO COMO ESPAÇO E TEMPO SAGRADO: LABORATÓRIO RITUAL OU PROCESSO SAGRADO. (AUTOETNOGRAFIA).....	130
4.3 INSTRUMENTOS UTILIZADOS NO “EL CANTO DE LO SAGRADO”	211
4.4 REFLETINDO SOBRE O CANTO DO SAGRADO	256
5. DO CANTO RITUAL DO MARA´AKAME E AS CANTOGRAFIAS DO SAGRADO.	265
5.1A CANTOGRAFIA DO SAGRADO.....	267
5.2 REFLEXIVIDADE E RELACIONALIDADE NA EXPERIENCIA E VIVÊNCIA DA RITUALIDADE WIXARIKA ACOMPANHANDO AO MARA´AKAME: CURA DE N´ADONI COLECTIVO E XOCHITZIN.....	281
5.3 TRAJETORIAS CANTADAS OU CANTOGRAFIAS DO SAGRADO. VISÃO E ESCUTA SENSÍVEL DOS LUGARES SAGRADOS WIXARITARI CONTIDAS EM “EL CANTO DE LO SAGRADO” (2020)	286
CONSIDERAÇÕES FINAIS	292
REFERÊNCIAS	297
ANEXOS	310

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1:** Fotografia de Xochitzin el Canto de Recuerdo no marco do III Fiesta de las Culturas Indígenas, Pueblos y Barrios Originarios de la Ciudad de México (2016) en el Zócalo de la CDMX..... 26
- Figura 2:** Fotografia (1) esquerda, de Portada de disco de *Xochitzin, el canto de un recuerdo Opus 0.0 el origen* (2011) e Fotografia (2) direita, de Portada de disco de *Xochitzin el canto de un recuerdo Opus II*, experimentación etno-contemporánea baseado no trabalho de campo com cantos rituais publicado no ano de 2017. 27
- Figura 3:** Fotografia (1) esquerda, de Performance Ritual Ifigenia's Rapsody (2018), Brasil, Oferenda realizada dentro da proposta cénica *Mujer Maíz*. Fotografía (2) direita de Performance Ritual *Xochitzin el canto de un Recuerdo* (2017) em SESC Centro Goiânia, Brasil. No Festival FISGO. Oferenda realizada dentro da proposta cénica *Mujer Maíz*. 28
- Figura 4:** Imagem da portada de defesa de dissertação de mestrado em *Estudios Avanzados de Teatro* intitulada *Chjoon Nijmé, Niwetsika o Mujer Maíz: Propuesta escénica para Maria Sabina de José Cela* (2016). Na imagem se visualiza a fotografia da Oferenda Ritual *Mujer Maíz*. (2016). 29
- Figura 5:** Fotografia (1) esquerda do Mara'akame Wixarika Santos Bautista. Fotografia (2) direita Portada de disco *Paisajes Sonoros Latinoamericanos* (2017), que contém a música *Niwetsika* disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FI2VpGENw_Q..... 31
- Figura 6:** Fotografia de *Xochitzin el Canto de un Recuerdo* no marco do Festival de Solos de Goiás. FISGO em SESC 2017. 40
- Figura 7:** Fotografia (1) esquerda, de Perfomance-Ritual na apresentação musical com a agrupação *Nahualia, sonidos ancestrales* (2014). Música cantada: *El espíritu del Lobo* de Martha Loba (2014). Fotografia (2) direita, apresentação da peça Inter disciplinaria "La llorona" em *Xochitmilco*, CDMX. (2012)..... 43
- Figura 8:** Fotografia de mulher *wixaritari*. 57
- Figura 9:** Pessoas wixaritari em migração estacional laboral, fazendo artesanatos. 58

Figura 10: Na fotografia, o altar de uma das festas dos <i>wixaritari</i> conforme a suas crenças e ‘o Costume’	59
Figura 11: Pessoas <i>wixaritari</i> na festa-ritual de <i>Hikuri Neixa</i> na Serra Norte de Jalisco, México. FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora Fotografias: GALICIA, G.P. (2014).....	60
Figura 12: Oferenda unguida com sangue de boi em <i>Wirikuta</i> , San Luis Potosí, México.....	61
Figura 13: Pessoas <i>wixaritari</i> com seus rostos pintados de <i>Uxa</i> , e seus chapéus sagrados em <i>Haramara</i> , em <i>San Blas, Nayarit, México</i>	61
Figura 14: Pessoas <i>wixaritari</i> com seus rostos pintados de <i>Uxa</i> , fazendo uma dança na festa de <i>Hikuri Neixa</i> na Serra Norte de Jalisco, México.....	62
Figura 15: Intercambio Ritual em <i>Tateikie, Mexquitic Jalisco México</i>	64
Figura 16: Quadros de estame, arte expressivo do povo <i>Wixarika</i> , na figura da esquerda vemos a <i>Tukutsi Nakawé</i> , bisavó protetora <i>Wixarika</i> , e na figura da direita vemos a cosmovisão dos <i>wixaritari</i> a partir do reconhecimento do avô <i>Tamatsi Kayumari</i> (avô veado)	65
Figura 17: Fotografia do <i>Callihuey</i> em <i>Tateikie, Mexquitic Jalisco México</i>	66
Figura 18: Fotografia de pessoa levando milho para abençoar na peregrinação de <i>Wirikuta, San Luis Potosí, México</i>	68
Figura 19: Fotografia (1) esquerda: cacto <i>Hikuri</i> ou <i>Lophophora williamsii</i> , ainda semeado. Fotografia (2) direita: cacto colhido na peregrinação ao deserto de <i>Wirikuta</i> em San Luis Potosí, México.	70
Figura 20: Fotografia da colheita do cacto <i>Hikuri</i> no deserto de <i>Wirikuta</i> em San Luis Potosí, México.	71
Figura 21: Fotografia do ritual no deserto de <i>Wirikuta</i> em San Luis Potosí, México.	72
Figura 22: Fotografia na preparação da caça de veado em <i>Tatekie, Mezquitic Jalisco, México</i>	73
Figura 23: Imagem do Ciclo <i>cerimônia</i> das peregrinações e festas da cultura <i>Wixarika</i>	74
Figura 24: Tabela das Festas <i>Wixarika</i> no ciclo <i>Neixa</i>	75

Figura 25: Imagem da Geografia Cardinal Wixarika. 'Quincunce'	81
Figura 26: Imagem do <i>Kiekari</i> (mapa dos luages sagrados)	82
Figura 27: Fotografia de <i>Hamaratsie</i> ou <i>Haramara</i> . Pedra sagrada no mar de <i>Nayarit</i> , México.....	82
Figura 28: Fotografia de pessoas <i>wixaritari</i> na peregrinação a <i>Haramara</i> . <i>Nayarit</i> , México	83
Figura 29: Fotografia de pessoas <i>wixaritari</i> na peregrinação, chegando a <i>Haramara</i> . Agradecendo e abençoando seus objetos sagrados. <i>Nayarit</i> , México	84
Figura 30: Fotografia de <i>Mara'akame</i> abençoando e limpando as pessoas com seus <i>muvieris</i> (penas ou objeto de poder) <i>Nayarit</i> , México	84
Figura 31: Fotografia de pessoas <i>wixaritari</i> realizando a oferenda de sangue cortando o pescoço do bode, na peregrinação a <i>Haramara</i> <i>Nayarit</i> , México	85
Figura 32: Fotografia do <i>Mara'akame Santos Bautista</i> indo perto da pedra de <i>Haramara</i> para deixar suas oferendas. <i>Nayarit</i> , México.....	86
Figura 33: Fotografia de pessoas <i>wixaritari</i> na peregrinação, chegando à pedra de <i>Haramara</i> para a entrega das suas oferendas. <i>Nayarit</i> , México	86
Figura 34: Fotografia da escultura acima da pedra branca, <i>Haramara</i> . <i>Nayarit</i> , México	87
Figura 35: Fotografia do transporte dos <i>wixaritari</i> para ir à peregrinação de <i>Wirikuta</i> no deserto de <i>Real de Catorce</i> em <i>San Luis Potosí</i> , México.	88
Figura 36: Fotografia do ponto de reunião para saída à peregrinação de <i>Wirikuta</i> . Na serra norte de <i>Jalisco</i> , México.	90
Figura 37: Fotografia (1) esquerda, fila de mulheres indo à peregrinação a <i>Wirikuta</i> . <i>Huejuquilla</i> , <i>Jalisco</i> , México. Fotografia (2) direita fila de homens indo à <i>Wirikuta</i>	90
Figura 38: Fotografia da cerimônia e ritual da purificação dos pecados. Confissão pública e em comunidade dos pecados sexuais. <i>Cerro de la Estrella</i> , México.	91
Figura 39: Fotografia da iniciação do participante na peregrinação a <i>Wirikuta</i> , <i>San Luis Potosí</i> México.	92
Figura 40: Fotografia de oferendas em <i>Tatei Matinieri</i> na peregrinação a <i>Wirikuta</i> , <i>San Luis Potosí</i> México.	93

Figura 41: Fotografia (1) esquerda de <i>Mara´akate</i> deixando oferendas em <i>Tsauxirika</i> . Fotografia (2) direita, de mulher deixando oferenda em <i>Tsauxirika</i> na peregrinação a <i>Wirikuta</i> , <i>San Luis Potosí México</i>	93
Figura 42: Fotografia dos peregrinos descansando em <i>Tui Mae´u ou Uxa Maye´u</i> , depois de deixar oferendas. <i>Real de Catorce</i> , <i>San Luis Potosí</i> , México.	94
Figura 43: Fotografia (1) esquerda, da extração da cor amarela da <i>Uxa</i> . Fotografia (2) centro, da pintura facial do peregrino, Fotografia (3) direita Home colocando <i>Uxa</i> num <i>hikuri</i> ou <i>peyote</i> . <i>Real de Catorce</i> , <i>San Luis Potosí</i> , México.	94
Figura 44: Fotografia dos <i>wixaritari</i> deixando oferendas em <i>Kauyumarie</i> na peregrinação a <i>Wirikuta</i> , <i>San Luis Potosí México</i>	95
Figura 45: Fotografia (1) esquerda, <i>Mara´akame</i> com a família de <i>hikuris</i> colhidos no deserto de <i>Wirikuta</i> em “ <i>La cacería del Venado</i> ” ou “ <i>La cacería del Hikuri</i> ”; fotografia (2) direita acima, peregrinos indo para a caça do <i>Hikuri</i> ; fotografia (3) direita embaixo, <i>Hikuri</i> com frecha caçado na caça de <i>Hikuri</i> em <i>Las Ánimas ou Takakama wani we terie</i> , localizado na terra de <i>Las Margaritas</i> no município de <i>Catorce</i> em <i>San Luis Potosí</i> .na peregrinação a <i>Wirikuta</i> , <i>San Luis Potosí México</i>	96
Figura 46: Fotografia (1) esquerda, dos músicos que acompanham as festas rituais. Fotografia (2) direita, dos instrumentos sagrados dos <i>wixaritari</i> , <i>kanari</i> e <i>xaveri</i> , que acompanham a festas -rituais, cerimônias e peregrinações pelos lugares sagrados.	97
Figura 47: Fotografia (1) esquerda do instrumento sagrado dos <i>wixaritari</i> , <i>awate</i> , que acompanha a festas -rituais, cerimônias e peregrinações pelos lugares sagrados. Fotografia (2) direita da dança na peregrinação ao deserto de <i>Wirikuta</i> em <i>San Luis Potosí</i> , México.	97
Figura 48: Fotografia (1) esquerda, o caminho ao <i>Xeunari Rau´unax+</i> “ <i>El Cerro del Quemado</i> ” e “ <i>El Cerro Grande ou Cerro de la Luz</i> ”. Fotografia (2) direita peregrinos indo deixar oferendas no “ <i>Cerro do Quemado</i> ” depois da peregrinação a <i>Wirikuta</i> , <i>San Luis Potosí México</i>	98

Figura 49: Fotografia da pedra no altar de <i>Xapawiyemeta</i> ou <i>Xapawiyeme</i> no Sul, o Santuário na <i>Isla de los Alacranes, Lago de Chapala</i> , estado de <i>Jalisco</i> , México.	99
Figura 50: Fotografia (1) esquerda, <i>Mara´akame</i> indo deixar oferendas à <i>Xapawiyemeta</i> ou <i>Xapawiyeme</i> , Fotografia (2) Santuário na <i>Isla de los Alacranes, Lago de Chapala</i> , estado de <i>Jalisco</i> , México.	100
Figura 51: Fotografia (1) esquerda, <i>Mara´akame</i> fazendo toma de <i>Hikuri</i> em pó hidratado com água antes de entrar deixar oferendas na casa de pedra se deita para <i>Xapawiyeme</i> Fotografia (2) direita, altar em <i>Xapawiyemeta</i> ou <i>Xapawiyeme</i> , Santuário na <i>Isla de los Alacranes, Lago de Chapala</i> , estado de <i>Jalisco</i> , México.	101
Figura 52: Fotografia (1) esquerda, <i>Mara´akate</i> fazendo reza. a água. Fotografia (2) centro, <i>Mara´akame</i> abençoando as coisas dos peregrinos. Fotografia (3) direita, <i>Mara´akate</i> abençoando aos em <i>Xapawiyemeta</i> ou <i>Xapawiyeme</i> , Santuário na <i>Isla de los Alacranes, Lago de Chapala</i> , estado de <i>Jalisco</i> , México.....	101
Figura 53: Imagem da esquerda (1): Taboa de estame com cera de Campeche em madeira 50x 60 realizada por os <i>wixaritari</i> . Fotografia (2) direita, é do <i>Mara´akame</i> na peregrinação a <i>Wirikuta</i> (2011) no Deserto de Real de Catorze San Luis Potosí, México.....	103
Figura 54: Fotografia dos <i>Mara´akate</i> Santos Bautista e Lucio Bautista, na <i>Tristeza, Mezquitic</i> , Jalisco, México.....	104
Figura 55: Fotografia do <i>Mara´akame</i> prendendo o fogo em <i>Salinas</i> , San Luis Potosí, México indo para a peregrinação a <i>Wirikuta</i> . FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora Fotografias: NATES, O, C. (2014)	105
Figura 56: Fotografia (1) esquerda quadro de estame que mostra ao cantador recebendo a energia da água real. A fotografia (2) direita, o <i>Mara´akame</i> Santos Bautista com sua família, preparando o ritual na <i>Tristeza, Mezquitic</i> Jalisco, México	106
Figura 57. Fotografia (1) esquerda, objetos votivos abençoados com sangue de boi, na <i>Tristeza, Mezquitic</i> Jalisco, México e fotografia (2) direita objetos votivos com	

hikuri ungidos com uxa, na peregrinação a Wirikuta em San Luis Potosí, México.	107
Figura 58: Fotografia 1 e 2 (esquerda e direita) de oferendas feitas pelos <i>wixaritari</i> com quincunces feitos de estame, simbolizando os pontos cardiais.....	108
Figura 59: Fotografia (1) esquerda fotografia do Mara´akame Santos Bautista e suas roupas bordadas, fotografia (2) direita do quadro de estame feita por Benitez, simbolização da caça do veado e da sua relação como o <i>hikuri</i>	110
Figura 60: Fotografia de <i>jicareros</i> na peregrinação de <i>Wirikuta</i> em 2014.	111
Figura 61: Fotografia (1) Mara´akame Santos Bautista na peregrinação a <i>Wirikuta</i> no fogo sagrado. Fotografia (2) <i>Mara´akate</i> e <i>Jicareros</i> no fogo sagrado na peregrinação a <i>Wirikuta</i> , Real de Catorce, San Luis Potosí. México.	112
Figura 62: Fotografia (1) esquerda, de Lucio Bautista, fotografia (2) direita, do <i>Mara´akame</i> Griseldo Bautista, <i>são Mara´akate</i> da comunidade de <i>Cebolletas</i> , <i>Mezquitic</i> , <i>Jalisco</i> no México.	113
Figura 63: <i>Mara´akame</i> Satos Bautista no deserto de <i>Wirikuta</i> San Luis Potosí, México.	114
Figura 64: Fotografia do <i>Mara´akame</i> Santos Bautista. <i>Mara´akame</i> cantador, ao quem acompanho nesta pesquisa.....	116
Figura 65: Imagem da portada do disco “ <i>El Canto de lo Sagrado</i> ” (2020).....	124
Figura 66: Fotografias de Cantadores e Curandeiros Mexicanos.	125
Figura 67. Tabela da estrutura da composição do movimento musical ou performance ritual cantografado “ <i>Nahui Olin</i> ”:.....	129
Figura 68: Fotografia do trabalho de mesa, escrita da sequência de música que teria o movimento. Chuva de ideias e seleção de material e instrumentos para trabalhar Querétaro, México (2020)	132
Figura 69: Fotografia (1) esquerda, da experimentação, evocação e gravação do elemento água. Fotografia (2) direita, da experimentação, gravação e evocação do elemento água com pedra de coral. Querétaro, México (2020)	133
Figura 70: Fotografia gravação do elemento água com tambor de água, instrumento tradicional <i>Yoreme</i> . Querétaro, México (2020).....	134

Figura 71: Fotografia (1) esquerda, petição de permissão para colher plantas que já estavam jogadas no chão, Fotografia (2) direita, na preparação para trabalhar com a fauna do lugar, elemento terra. Querétaro, México	134
Figura 72: Fotografia (1) esquerda, da gravação do elemento terra com a flora do lugar. Fotografia (2) direita, escovilhas para fazer ritmos com as plantas jogadas no chão. Querétaro, México (2020).....	136
Figura 73: Fotografia (1) esquerda, da gravação da dança e caminhadas, elemento terra com a flora do lugar. Fotografia (2) direita, talhos secos para fazer sons de natureza com as mãos. Querétaro, México (2020)	139
Figura 74: Fotografia (1) esquerda, da gravação dos casulos de mariposa, ainda fechados Fotografia (2) direita. casulos de mariposa nas mãos, Querétaro, México (2020).....	139
Figura 75: Fotografia (1) esquerda, da gravação da mandíbula. Fotografia (2) direita, a mandíbula nas mãos. Querétaro, México (2020).....	140
Figura 76: Fotografia do chato depois de tocar os casulos e a mandíbula. Querétaro, México (2020).....	140
Figura 77: Fotografia da baqueta de <i>totomoxtle</i> , tocando o tambor de água yoreme. Querétaro, México (2020).....	141
Figura 78: Fotografia do tambor Raramuri Querétaro, México (2020).....	142
Figura 79: Fotografia (1) esquerda, de colocação de <i>tenabaris</i> . Fotografia (2) direita <i>tenabaris</i> colocados. Querétaro, México (2020).....	143
Figura 80: Fotografia (1) (2) e (3) da gravação dos padrões rítmicos diferentes, sendo todos dos passos tradicionais da dança de <i>pascolas</i> (dança tradicional yoreme) e da dança do veado (dança tradicional yoreme). Querétaro, México (2020)	143
Figura 81: Fotografia (1) Esculturas de músicos com <i>maracas</i> (chocalhos), tambores, e caracoles nas pernas que mostram a complexidade das atividades artísticas e musicais. Fotografia (2) direita, músico-dançante com instrumento colocado nas pernas que faz seu som a partir do movimento. Encontrados em <i>Tlalilco</i> Capturada em Museo Nacional de Antropologia, CDMX	144

Figura 82: Fotografia do raspador (<i>omichicahuaztli</i>) (instrumento de inspiração tradicional <i>Yoreme</i>) Querétaro, México (2020).....	144
Figura 83: Fotografia do <i>omichicahuaztli</i> , O som deste instrumento se produzia quando as estrías eram raspadas. Capturada em Museo Nacional de Antropologia, CDMX.....	145
Figura 84: Fotografia do <i>teponaztli</i> com gravado de serpente bicéfala. Querétaro, México (2020).....	147
Figura 85: Fotografia de <i>Teponaztli del Guerrero</i> . Idiophone Instrumento musical usado pelos <i>mexicas</i> nos rituais e em atos da vida cotidiana deles. Capturada em Museo Nacional de Antropologia, CDMX	148
Figura 86: lâmina (54r) do Códice Vaticanus 3738, (Códice Vaticanus A, Códice Ríos) disponível em: http://www.famsi.org/spanish/research/graz/vaticanus3738/img_page054r.html	154
Figura 87: Fotografia da gravação dos <i>Rij´jutiam</i> , instrumento tradicional yoreme.	157
Figura 88: Fotografia do <i>Rij´jutiam corto</i> instrumento tradicional yoreme. Querétaro, México	158
Figura 89: Fotografia da gravação dos caracoles. Querétaro, México (2020)	158
Figura 90: Fotografia (1) esquerda, da vestimenta <i>cerimônia</i> de Tula composta por 1413 pendentes de concha e caracóis colocados com harmonia e precisão. Fotografia (2) direita, da escultura de Atlante Miniatura, segurava um altar onde se colocavam oferendas. Tem uma vestimenta que apresentam a hierarquia da classe militar tolteca. Capturada em Museo Nacional de Antropologia, CDMX FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN, P. O e GALICIA, G, P (2021)	159
Figura 91: Fotografia da escultura de pedra de um trompete de caracol ou <i>atecocoli</i> . Estes instrumentos tinham tal grado de importância nas cosmogonia pré-colombiana que se fizeram altares para colocar as representações destes instrumentos. Capturada em Museo Nacional de Antropologia, CDMX	160
Figura 92: Fotografia (1) esquerda e (2) direita. da gravação dos trompetes de acocote. Querétaro, México (2020)	161

Figura 93: Imagem dos <i>Murales de Bonampak</i> . Arte gráfico Maya, ainda encontrado em Chiapas, México.....	162
Figura 94: Fotografia (1) esquerda e (2) direita. da gravação dos <i>ténabari</i> . Querétaro, México (2020).....	163
Figura 95: Fotografia da gravação do <i>témabarii</i> muito antigo. Querétaro, México (2020).....	163
Figura 96: Fotografia da gravação do <i>témabarii</i> com escovas de palha. Querétaro, México (2020).....	164
Figura 97: Fotografia da gravação do <i>sena'aso</i> . Instrumento tradicional yoreme. Querétaro, México (2020).....	165
Figura 98: Fotografia da gravação das <i>maracas</i> (chocalhos) Instrumento tradicional da dança do veado yoreme. Querétaro, México (2020)	166
Figura 99: Fotografia de <i>ayacachtli</i> , <i>maraca</i> ou chocalho. Estes instrumentos se tocavam durante o canto <i>cerimônia</i> dedicado a rito mortuário do fundador duma dinastia. Capturada em Museo Nacional de Antropologia, CDMX	167
Figura 100: Fotografia da gravação do <i>Huehuetl</i> . Querétaro, México (2020).....	168
Figura 101: Fotografia (1) escultura do Deus Xochipilli. Fotografia (2) <i>Huehuetl de Malinalco</i> (membranófone) Este tambor de madeira tem talhado num costado, a figura de <i>Xochipilli</i> , o deus da música, em outro costado a energia de <i>Nahui Olin</i> “4 movimentos”, assim, o símbolo de <i>atl-tlachinolli</i> , metáfora para nomear a guerra, tem águias e jaguares dançando. Capturada em Museo Nacional de Antropologia, CDMX.....	169
Figura 102: Fotografia da gravação dos sinos de cobre. Querétaro, México (2020)	170
Figura 103: Tabela da sequencia de exercicios do aquecimento vocal para o laboratorio ritual da gravcao de ‘El Canto de lo Sagrado’.....	177
Figura 104: Imágem dos deuses da Música batendo o <i>Huéhuetl</i> dançando e cantando dentro dum ritual. Os <i>instrumentos</i> que acompanhavam os rituais mostram a devoção pelos diferentes deuses do panteão <i>mexica</i> . O personagem tem um <i>mecatl</i> que significa que ~e um músico, representado com virgulas simples é alguém que tem facilidade de palavra ou poesia. Se se representa com uma virgula florida	

são cantos, e se esta virgula florida ~e muito grande e de várias cores, significa que interpreta um personagem ou um Deus.	181
Figura 105: Imagem do <i>Códice Mendocino</i> , que mostra que entre os <i>mexicas</i> , a música executada pelos sacerdotes no <i>tozaohualiztli</i> , acompanhava as observações astronômicas, desde o interior dos templos, num diálogo constante entre ciência e arte procurando e evocando o sagrado.	182
Figura 106: Tabela da poesia Xochiquetzali e sua tradução em português. (HERNÁNDEZ, 2012 p. 20, tradução própria).....	184
Figura 107: Fotografia da gravação da música de <i>Zemati</i> . Querétaro, México (2020)	186
Figura 108: Fotografias da gravação das diferentes articulações do coral. Querétaro, México (2020).....	188
Figura 109: Fotografia da gravação das duas <i>Bakakusia</i> ou <i>flautas raramuris</i> . Querétaro, México (2020).....	190
Figura 110: Fotografia da gravação da <i>Tútu</i> ou flauta <i>Cora de carrizo</i> . Querétaro, México (2020).....	191
Figura 111: Fotografia da gravação dos gritos tremidos e de jogo de vozes. Querétaro, México (2020).....	191
Figura 112: Fotografia da gravação da voz percutida. Querétaro, México (2020)	192
Figura 113: Fotografias da gravação do <i>Ayotl</i> (casco de tartaruga). Querétaro, México (2020).....	193
Figura 114: Fotografia do canto na poesia de Maria Sabina. Querétaro, México (2020).....	195
Figura 115: Fotografia da gravação da escultura de cobre. Querétaro, México (2020).....	196
Figura 116: Fotografia da gravação de cascavel de cobre. Querétaro, México (2020)	197
Figura 117: Fotografia de cascavel rituais de Querétaro, México (2020)	198
Figura 118: Fotografia do <i>cascavel metálico</i> da cultura <i>Purépecha</i> da região <i>Meseta Tarasca do pós-clássico tardio</i> . De cobre,	198

Figura 119: Fotografia da gravação do cascavel pequeno de cobre. Querétaro, México (2020).....	199
Figura 120: Fotografia de aerofones de ruído branco com diferentes figuras. Querétaro, México (2020).....	201
Figura 121: Fotografia de diferentes <i>tlapitzalli</i> (flauta ou flautas). Aerofone que são instrumentos pela excelência no mundo <i>mexica</i> , além dos <i>Huéhuetl</i> e <i>teponaztli</i> , acompanhavam os rituais e o remate dos instrumentos mostra a devoção pelos diferentes deuses do panteão <i>mexica</i> . Capturada em Museo Nacional de Antropologia, CDMX.....	202
Figura 122: Fotografia do <i>tlapitzalli tipo piccolo</i> dedicada ao <i>Tezcatlipoca</i> , energia da noite e da guerra, O som deste instrumento produz sons e melodias com timbre claro, afilado e alto. Capturada em Museo Nacional de Antropologia, CDMX.....	202
Figura 123: Fotografia da gravação de aerofone de madeira procedente dos Andes. Querétaro, México (2020).....	204
Figura 124: Fotografia da gravação de membranofone de fricção. Querétaro, México (2020).....	205
Figura 125: Fotografia da gravação de artefato sonoro de fricção agudo. Querétaro, México (2020).....	205
Figura 126: Imagem (1) esquerda da <i>Chicomecoarl</i> (códice Florentino) Fotografia (2) direita da pedra de <i>Chicomecoatl</i> em Museo Nacional de Antropologia. México	208
Figura 127: Imagem de <i>NOTAS MARGINALES AL POEMA XVI</i> . (GARIBAY, 1993 p. 186)	209
Figura 128: Fotografia (1) esquerda, da gravação de voz com articulação aberta de forma vertical. Fotografia (2) direita, da gravação de voz com articulação aberta de forma horizontal. Querétaro, México (2020)	210
Figura 129: Tabela: Classificação dos instrumentos pré-colombianos.....	212
Figura 130: Fotografia de “vasija silbadora” da cultura <i>Nahua</i> do <i>Altiplano central</i> . Pós-clássico tardio. (1200-1521 d. p.). Barro modelado. Instrumento musical com mecanismo hidráulico.....	213

Figura 131: Tabela de instrumentos utilizados em “Chicomecoatl”. Fotografia: GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)	219
Figura 132: Tabela de instrumentos utilizados em “Texto de María Sabina 1”. Fotografia: GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)	221
Figura 133: Tabela de instrumentos utilizados em “Zemati”. Fotografia: GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)	228
Figura 134: : Tabela de instrumentos utilizados em “Llanto de Zemati”. Fotografia: GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)	230
Figura 135: : Tabela de instrumentos utilizados em “La Flor”. Fotografia: GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020).....	236
Figura 136: : Tabela de instrumentos utilizados em “Interludio 1”. Fotografia: GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)	239
Figura 137: : Tabela de instrumentos utilizados em “Interludio 1”. Fotografia: GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)	254
Figura 138: : Tabela de instrumentos utilizados em “Texto de María Sabina 2” <i>Interludio 1</i> ”. Fotografia: GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)	255
Figura 139: Fotografia da <i>Xochitzin</i> cantando em cerimônia com Mara´akame Santos Bautista.	267
Figura 140: A primeira imagem é uma fotografia de o Mara´akame Santos Bautista Parra indo para cerimônia em Xochimilco (2012). Na segunda imagem é uma fotografia que mostra uma <i>trajinera</i> com o grupo de pessoas que estão indo na cerimônia, podem-se ver os canais e algumas <i>chinampas</i> . (2016).....	268
Figura 141: Fotografia de Xochitzin no deserto de <i>Wirikuta</i> ., no primeiro encontro com o <i>hikuri</i> no deserto de <i>Real de Catorce, San Luis Potosí, México</i> . (2006)...	271
Figura 142: Fotografia (1) esquerda, <i>Xochitzin</i> no primeiro caminho com o <i>hikuri</i> no deserto (2006). Fotografia (2) esquerda central, <i>Xochitzin</i> na peregrinação a <i>Wirikuta</i> (2014). Fotografia (3) direita central, <i>Xochitzin</i> na organização de <i>cerimônias</i> de cura (2021). Fotografia (4) direita, escultura relacionada com <i>Xochipili</i> (deus da música e da dança) leva uma flor na mão, a este deus sempre é relacionado com as plantas sagradas. Escultura que se encontra no museu Nacional de Antropologia na CDMX, México.	272

Figura 143: Fotografia (1) Mara´akame Santo Bautista cantando para agradecer e oferecer no <i>Iztaccíhuatl</i> (vulcão). Fotografia (2) esquerda <i>Xochitzin</i> recebendo a bênção do canto do Mara´akame no <i>Iztaccíhuatl</i>	273
Figura 144: Fotografia (1) Mulher Wixarika na sua iniciação na peregrinação ao deserto de <i>Wirikuta</i> Fotografia (2) esquerda <i>Xochitzin</i> na iniciação na peregrinação no deserto de <i>Wirikuta</i> (2015)	275
Figura 145: Fotografia (1) esquerda. <i>Xochitizin</i> na caça do <i>Hikuri</i> . Fotografia (2) direita acima. família de <i>Hikuri</i> colhido por <i>Xochitzin</i> . Fotografia (3) direita embaixo, oferta de tabaco colhendo o <i>Hikuri</i>	277
Figura 146: Fotografias (1) esquerda, <i>Xochitzin</i> tomando chocolate sagrado, compartilhado por mulher <i>wixaritari</i> depois da iniciação. Fotografia (2) direita, a purificação com a água sagrada colhida pelos <i>wixaritari</i> nas nascentes na trilha da peregrinação a <i>Wirikuta</i> , San Luis Potosí México (2015)	279
Figura 147: Fotografias (1) esquerda e (2) direita de trabalho de campo etnográfico na peregrinação Wixarika no 2015 para a dissertação do mestrado. Chjoon Nijmé, Niwetsika o Mujer Maíz: Una propuesta escénica para Maria Sabina de José Cela. (2016)	280
Figura 148: Fotografia de limpa para <i>Xochitzin</i> com <i>muvieri</i> , objeto de poder do <i>Ma´arakame</i> Santos Bautista. Querétaro, México (2020)	281
Figura 149: Fotografia do Mara´akame Santos Bautista abençoando o <i>hikuri</i> para dar a primeira toma em cerimônia a <i>Xochitzin</i> Tequisquiapan, Querétaro, México (2020)	282
Figura 150: Fotografia da <i>Xochitizn</i> na preparação das cordas de limpeza de relações e os apegos. para cerimônia de <i>hikuri</i> em Centro Cerimonial ‘La Milpa’. <i>Tequisquiapan</i> , Querétaro, México (2020)	283
Figura 151: Fotografias (1) e (2) esquerda e direita, oferta dos participantes da cerimônia de <i>Hikuri</i> , facilitada por <i>Xochitzin</i> e dirigida por <i>Mara´akame</i> Santos Bautista. no Centro Cerimonial ‘La Milpa’ coordenado por <i>N´adöni Colectivo</i> , <i>Tequisquiapan</i> Querétaro, México	283
Figura 152: Tabela da Letra da música ‘La Flor’, com tradução e imagem de apresentação: ‘Cantografia do Sagrado ‘La Flor’ (2021)	287

Figura 153: Tabela da Letra da música “ <i>Haramara</i> ”, com tradução e imagem de apresentação: ‘Cantografia do Sagrado ‘ <i>Haramara</i> ’ (2021).....	288
Figura 154: Tabela da Letra da música “Venadito”, com tradução e imagem de apresentação: ‘Cantografia do Sagrado ‘ <i>Venadito</i> ’ (2021).....	290
Figura 155: Tabela da Letra da música “Xapawiyeme”, com tradução e imagem de apresentação: ‘Cantografia do Sagrado ‘ <i>Xapawiyeme</i> ’ (2021).....	291
Figura 156: Fotografia da Qualificação da dissertação do mestrado. Do canto ritual do <i>Mara akame</i> ao ‘El canto de lo Sagrado’ (2019)	292
Figura 157: Grafia do ‘CANTO DO SAGRADO’ Criação e Desenho: GUZMÁN P.O. Realização: GALICIA G. P. (2021) FONTE: Própria.	294



INTRODUÇÃO

Eu sou Xochitzin, mexicana, artista cênica, letrista, compositora, performer e cantora em línguas indígenas com estudos e formação de canto com base em sonoridades afro-ameríndias. Sou mestra em *Estudios Avanzados de Teatro - Dirección Cênica* pela Universidad Internacional de la Rioja (Espanha – México), possuo formação em *La Sabiduría de la Voz y la Palabra Diciente* pelo Centro del Uso de la Voz – CEUVOZ (México) e sou graduada em Artes Cênicas pela Universidad Autónoma de Querétaro (México). Minha experiência vocal acumula atualmente mais de 20 anos na música, na composição musical popular e no canto e sonoridades afro-ameríndias, tendo sete obras musicais publicadas e acessíveis nas plataformas digitais.

Ao longo de meus estudos e atividades profissionais, tenho dedicado meu trabalho artístico, profissional, de pesquisa acadêmica e ritual à procura do sagrado. Sou iniciada como Xochitzin na tradição da *conchera*, em um ritual no qual se semeou meu umbigo e me foi dada a palavra de mulher fogo, pelo qual passei a ser considerada na referida tradição, como uma *sahumadora*¹. Assim também recebi posteriormente a função de *Temazcalera*², de tradição e base mesoamericana.

Ao longo de meu caminho artístico e acadêmico, os questionamentos universais de vida e morte, de doença e saúde, de profano e sagrado, de tempo e espaço são pontos de partida que me têm permitido a criação de textos, narrativas, cenas e performances-rituais a partir do uso do canto e da voz performativa de minhas experiências com o ritual e o sagrado.

Minha trajetória artística tem cruzado conhecimentos musicais constituídos dentro e fora da instituição acadêmica. Esse processo tem ocorrido em oficinas particulares com professores de técnicas vocais, tais como: Edson Marques, Luz Haydeé Bermejo, Indira Pensado, Gabriela Herrera, Laura Corvera, Fabiola García, todos professores universitários. Assim como em vivência com músicos tradicionais e estudiosos de músicas de distintas tradições, tais como: Luis Pérez Ixoneztli,

¹ *Sahumadora* são mulheres ou homens que pela tradição *conchera chichimeca* recebem o conhecimento necessário para realizar limpezas espirituais com plantas sagradas.

² *Temazcalera* são mulheres ou homens responsáveis pela condução durante os banhos de vapor em pedras sagradas temazcal.

Guillermo Velásquez, de *Los Leones da Sierra de Xichú, Familia Mezme*, Isabel de Velazquez, Vincent Velazquez, Luis Espíndola, Rubi Oseguera.

Ainda, tem sido de extrema importância para minha formação musical os conhecimentos dos *Mara´akate*³ Santos Bautista Parra e Vicente de la Cruz, entre outros. Desde 2011 até agora, tenho igualmente realizado minha formação como artista a partir de pesquisas e vivências de campo por conta própria no coletivo artístico e de pesquisa científica *N´a döni Colectivo*.

Criei, escrevi e coloquei em cena *Xochitzin, el canto de um Recuerdo*, (2011-2018) performance-ritual baseada no trabalho da conexão voz-corpo em experimentação com o *temazcal* (banho de tradição mesoamericana), com as danças *concheras* e baseado na relação visual com os códigos mesoamericanos Yoalli Ehécatl (Borgia). O referido trabalho partiu da inação para a ação no tempo ritual daqui e do agora e se desenvolveu em laboratórios baseado em Grotowski (1970) com ferramentas e técnicas da Antropologia Teatral (BARBA, 1993), do Teatro Épico de Bertold Brecht (1948), do Modelo Teatral Intervencionista de E. Piscator (2000), do Corpo Poético de J. Lecoq (2003), da *Biomecânica del Movimiento* de V. Meyerhold (1986) e do *Mapa de una atuação inspirada y as Atmosferas* de M. Chejov (2002). Assim, propus como espaço cênico um “espacio antrópico em desuso” (GUZMÁN, 2016), criada a partir do trabalho de P. Brook *Más allá del espacio vacío* (2004).

³ *Mara´akame* (singular) e *Mara´akate* (plural): Xamã e chefe de família do povo *huichol* ou *Wixarika* no país do México. Homem-medicina ou curandeiro reconhecido pela comunidade e suas tradições.



Figura 1: Fotografia de Xochitzin el Canto de Recuerdo no marco do III Fiesta de las Culturas Indígenas, Pueblos y Barrios Originarios de la Ciudad de México (2016) en el Zócalo de la CDMX. FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia SÁNCHEZ, J. C. (2016)

Fazendo imersão em comunidades indígenas *Wixarika* (huichola) e *ñhañhu* (otomí), *Lacandona* (Chiapas), *Chamula* (Chiapas), *Zinacantan* (Chiapas) *Purepecha* (Michoacán), entre outras, assim como em comunidades campesinas, *Xochitzin, el canto de un Recuerdo* foi o trabalho de conclusão de curso de minha graduação em *Artes Escénicas*. Destes trabalhos se desprendem dois discos de composições a partir da música tradicional e da experimentação vocal na música etno-contemporânea, um produzido por Cesar Tarello Leal (2011), intitulado *Devil's Studio*, e o segundo chamado *Xochitzin & Ixoneztli production* (2017), que integrou as atividades do *N'adöni Colectivo*. Esses dois trabalhos estão disponíveis em plataformas digitais.

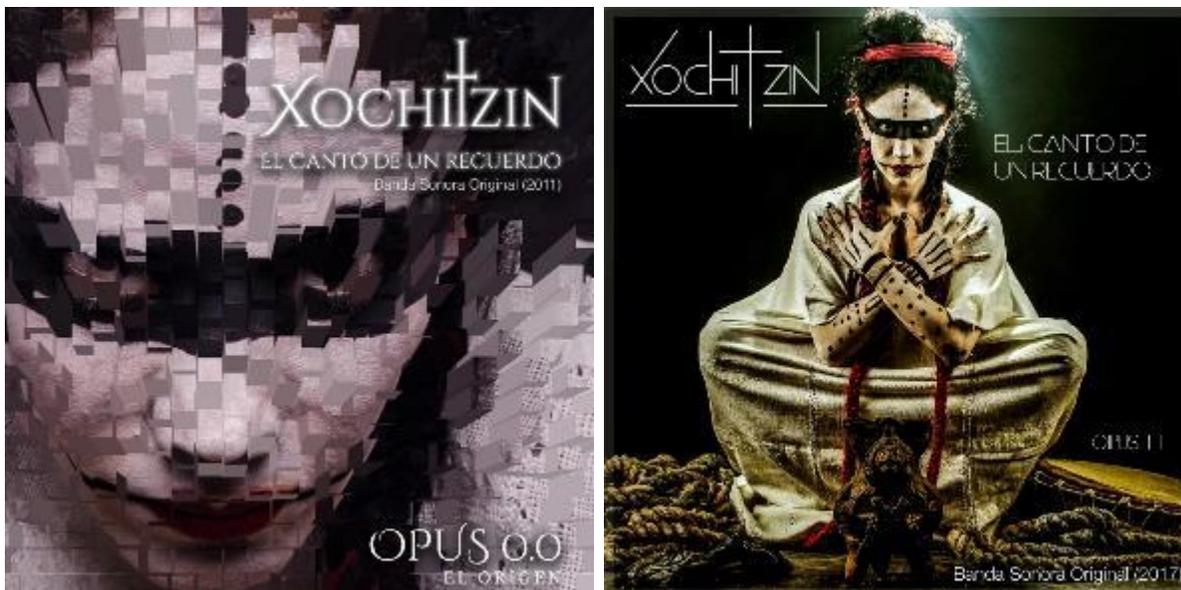


Figura 2: Fotografia (1) esquerda, de Portada de disco de *Xochitzin, el canto de un recuerdo Opus 0.0 el origen* (2011) e Fotografia (2) direita, de Portada de disco de *Xochitzin el canto de un recuerdo Opus II*, experimentación etno-contemporánea baseado no trabalho de campo com cantos rituais publicado no ano de 2017.

Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=97tMIUQMi40&list=OLAK5uy_kBojIhRHpU2aYI0OvBRvVOVZP-GTp-IKZE&index=2

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia SÁNCHEZ, E. G. (2017).

Outra proposta investigativa realizada em laboratórios artísticos é *Mujer maíz*⁴. Trata-se de uma proposta de performance-ritual⁵ da qual resultou meu mestrado em *Estudios Avanzados de Teatro – Dirección Escénica*. Nela, continuo a investigação da inter-relação entre o sagrado, o ritual e voz dando foco no feminino afro-amerindio, criada a partir das experiências em diferentes comunidades do México. Dessa investigação surgiram trabalhos musicais e cênicos, entre eles: *Teotihuacan Mítico* (2012), dirigido por Xochitzin e Ivan R. Vega; *La Cacica Ixtlixochitl* (2012), criada e dirigido por Xochitzin; *Nahualia* (2013), dirigido por Pablo Rodriguez; *Los Cacomixtles* (2015-2019), dirigido por Xochitzin; *Mujer*

⁴ Mulher Milho

⁵ Posso dizer que o conceito que trabalho é desde meu entendimento e cotidiano. A performance-ritual se refere a um espaço-tempo no qual se unem dimensões em que exista uma comunicação entre homens e deuses. Podem ser individuais ou coletivas. Nas comunidades organizadas, pretende-se encontrar um marco de reciprocidade através das oferendas, de cantos, danças, músicas, palavras, poesias, rezas, flores, copal e comidas que podem ser explicadas como uma formulação de um convênio dentro de um ato ritual. A partir das artes, refere-se a um trabalho que a artista-fiel realiza em benefício dos deuses ao que se dirigem na espera que os deuses respondam às petições.

Maíz (2015- 2017), dirigida por Xochitzin; *Paisajes Sonoros Latinoamericanos* (2017), dirigido por Xochitzin com produção musical de Ixoneztli; A obra musical *El canto de un recuerdo* (R.F. 2018), dirigido por Xochitzin com produção musical de Ixoneztli; *Ifigenia´s Rapsody* (2018), dirigido por Xochitzin com o texto de Antonio Morales; *Arqueología da mulher borboleta* (2018), experimentação vocal e sagrada dirigida por Xochitzin; *Mestiça e Latinoamericana* (2018), *Yo soy Ofelia* (2018).



Figura 3: Fotografia (1) esquerda, de Performance Ritual *Ifigenia´s Rapsody* (2018), Brasil, Oferenda realizada dentro da proposta cênica *Mujer Maíz*. Fotografia (2) direita de Performance Ritual *Xochitzin el canto de un Recuerdo* (2017) em SESC Centro Goiânia, Brasil. No Festival FISGO. Oferenda realizada dentro da proposta cênica *Mujer Maíz*.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografias de VASCOCELOS, L. (2017)

Grande destaque há de ser dado ao trabalho intitulado: *Chjoon Nijmé, Niwetsika o Mujer Maíz: Propuesta escénica para María Sabina de José Cela*. Nesse trabalho, criei a performance-ritual e sagrada, já mencionada, vinculada aos cantos xamânicos de cura da curandeira *mazateca* Maria Sabina (1894-1985).

Procurei dar destaque às crenças, saberes e tradições das mulheres na cultura Wixarika que habitam a serra norte de Jalisco, no México.



Figura 4: Imagem da portada de defesa de dissertação de mestrado em *Estudios Avanzados de Teatro* intitulada *Chjoon Nijmé, Niwetsika o Mujer Maíz: Propuesta escénica para Maria Sabina de José Cela* (2016). Na imagem se visualiza a fotografia da Oferenda Ritual *Mujer Maíz*. (2016).
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia, GUZMÁN, P. O. (2015).

Para realização do referido trabalho, entre 2014 e 2015, vivenciei a ritualidade entorno do milho na comunidade Wixarika (*huichola*) de *San Andrés Cohamiata*, município de *Mezquitic Jalisco* (México). Acompanhei igualmente a peregrinação da Wirikuta, a partir do convite que recebi de autoridades religiosas do local. Essa pesquisa é uma continuidade do trabalho com a medicina tradicional (*peyote* ou *hikuri*)⁶ que já realizo na cidade de Querétaro há mais de 14 anos e na

⁶ Peyote, jículi ou Hikuri, também conhecida pela ciência botânica como *Lophophora williamsi*. Cactácea encontrada no México e no Texas. A botânica classifica as plantas dessa espécie como “plantas globosas e pequenas, sem espinhos, verde-cinza ou verde-azul, com aparência de cabeça.

cidade do México e de Teotihuacán, com o acompanhamento de distintos Mara'akate, há mais de 9 anos (2011- até agora). Essas cerimônias *wixarika* são realizadas junto a “mestiços”, sendo o trabalho com elas o ponto de partida desta dissertação.

Durante os anos de 2014 e 2015, acompanhei várias festas, rituais e cerimônias, nas quais pude conviver com mulheres da comunidade que elaboravam alimentos e bebidas rituais. Nessas ocasiões eu pude aprender sobre tais rituais e perceber o modo de organização das relações, incluindo o fato de que muitas dessas mulheres começam seu labor desde a madrugada estendo-o até muito tarde da noite, tanto nas festividades como na vida cotidiana. Todo o meu acompanhamento com os *wixaritari* foi conduzida por dois Mara'akate: Santos Bautista Parra e Vicente de la Cruz, em diferentes momentos. Eles são curandeiros e mestres cantadores que dão sua vida para os trabalhos rituais, e que oferecem cotidianamente seus cantos para cumprir suas obrigações na tradição.

A partir do encontro com o Mara'akame Santos Bautista se fez a gravação de uma música de minha composição *Niwesika* (2017), que está publicada no disco *Paisajes Sonoros Latinoamericanos*, na qual tive a honra de gravar com o Curandeiro, que com seus cantos sagrados abençoou esta música. *Niwetsika* (mulher milho) pode se escutar nas plataformas digitais.

A parte superior da coroa é suculenta e clorofilada; divide-se radialmente por 5 a 13 costelas arredondadas [...] contém mais de 13 alcaloides, principalmente a mescalina, além de outras feniletilaminas e isoquinolinas psicoativas” (SCHULTES; HOFMANN, 2000, 47)



Figura 5: Fotografia (1) esquerda do Mara'akame Wixarika Santos Bautista. Fotografia (2) direita Portada de disco *Paisajes Sonoros Latinoamericanos* (2017), que contém a música *Niwetsika* disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bzpAFbO_Jfs
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografias, MADLEN (1) (2006) e SÁNCHEZ, E. G (2017). (2). (2017)

Os wixaritari, que contextualizaremos melhor no capítulo 03, são um povo que habita a parte setentrional de México, localizado no que se delimita como o Gran Nayar. Sua cultura é o complexo que se refere aos costumes, língua e tradições do povo *huichol* ou *Wixarika*, entre eles, obviamente, se encontra a música e o canto. Segundo Luna (2004), a música *wixaritari* possui uma hierarquia espiritual e divina na qual se estabelecem laços de comunicação entre os homens e os deuses por meio de rituais de visão e de comunicação com outras realidades. A música também reforça o sistema de valores e significados simbólicos. Através dela se organiza o rito e a ordem política, social, econômica, cultural e espiritual da comunidade Wixarika, conforme veremos ao longo da dissertação.

É desse extenso histórico com pesquisas já realizadas e propostas artísticas desenvolvidas na interrelação entre arte e comunidades indígenas e mestiças no México, que o trabalho de pesquisa aqui apresentado pretende se estender. No projeto inicial apresentado ao Programa de Pós-graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG), ingressei como aluna de mestrado, no ano de 2018, com o tema “O Canto do Mara'akame: Uma análise

acerca do ritual e do Sagrado no Canto”. Minha intenção, desde o início, foi estudar o canto ritual dos *Mara’akate*, dando continuidade aos estudos já realizados em minha formação pessoal, artística e acadêmica demarcada acima.

Ao fim de minha trajetória, tendo, pois, essa dissertação como um dos produtos da pesquisa, descrevo e reflito sobre os processos de criação vocal realizados como artista de um dos meus trabalhos de performance-ritual, a saber: 4 trechos incluídos no último trabalho discográfico, intitulado *El Canto de lo sagrado* (Xochitzin, 2020). Trata-se de um trabalho musical e vocal que surge desta pesquisa como laboratório-cantado-ritual, experimentado, elaborado, gravado e publicado no ano de 2020, para efeitos da obtenção de dados para esta pesquisa.

Os encaminhamentos metodológicos e as bases teóricas dessa pesquisa se cruzam e se mesclam a partir dos estudos de performances culturais que relacionam saberes da antropologia e da arte, especialmente das noções de ritual (TURNER, 1974, 2005) e sagrado (SCHECHNER, 2002, 2005, 2012). A partir da performance do canto Wixarika do Mara’akame (ZINGG, 1982; LUNA, 2004; LIRA, 2017) em seu contexto ritual e sagrado e na geografia sagrada da cultura Wixarika (ITURRIOZ, 2015; MEDINA, 2015), formula-se uma relação entre o canto ritual do Mara’akame com os processos criativos vocais cantados.

Devido à especificidade do assunto abordado, em alguns momentos eu escrevo em primeira pessoa, como uma construção de narrativas atravessando a autoetnografia (RUTTEN, 2016). Com base nos dados levantados, buscarei demonstrar como a performance-ritual é um evento construído por meio do processo criativo vocal em correlação com o canto do Mara’akame de maneira a tê-lo como uma experiência vivida, vista, sentida/pensada (FABA e AEDO, 2017) para criação artística vocal cantada. Também me auxiliou no processo, feitura do pensamento em constantes cartografias e rizomas, conforme propõe os filósofos Deleuze e Guatarri (2011), e a partir de escutas flutuantes e sensíveis, conforme propõe Melo (2016).

Defendemos, por fim, a ideia de que essa maneira de conceber a criação e a interação com os saberes ameríndios é uma forma rizomática de produção de

encontros, um sistema sonoro que “figura contextos” (PAREYON, 2020) e que se descoloniza num corpo territorializado. Portanto, permite reinterpretar poderes semióticos a partir da “toponímia sagrada” (ITURRIOZ, 2015), autóctone e de práticas comunitárias ancestrais. Mediante a práxis do canto, defendemos a perspectiva de que o “Canto do Sagrado” é um fio conector em uma inter-relação constante de voz-corpo-espço (território), apontando possibilidades de experiências vocais cantadas.

Nesse sentido, com base no exposto, e tendo em vista que o trabalho de campo para esta dissertação se realizou previamente a esta pesquisa, bem como em cerimônias realizadas no tempo de andamento deste estudo, em laboratórios vocais cantados, dirigida pela produção musical do “*El Canto de lo Sagrado*”, processo e produto desta pesquisa, é que usamos uma série de materiais para construção do argumento e dos dados da pesquisa, sendo eles:

1. Registro videográfico das viagens aos lugares sagrados da cultura Wixarika que foram captados desde 2006 até a data por integrantes e colaboradores de *N’adoni Colectivo* e do grupo cerimonial ao que pertencemos.
2. Registro fotográfico e videográfico dos processos da produção do material gravado que pode se escutar nas diferentes plataformas digitais.
3. A revisão do registro videográfico e dos cadernos do trabalho de campo, das imersões do N’adoni coletivo até antes do início da pesquisa. Análises e descrição a partir da escuta sensível. (Acervo pessoal da pesquisadora)
4. Vivências, descrição e registros em audiovisual a respeito do contexto da voz e do canto sagrado na performance do cantador no espaço e tempo ritual em cerimônias mestiças. 2020-2021.
5. Reinvenção e performatização do uso da voz no canto no próprio corpo com as diretrizes: Viver, Sentir e Pensar a partir da ancestralidade em sua conexão com o tempo-espço sagrado e ritual. (diário de campo da produção artística “*El Canto de lo Sagrado*”).

A análise dos dados ocorreu baseada por meio da interpretação dos materiais citados, incluindo revisão bibliográfica de artigos e documentos a respeito do povo Wixarika e análise do material etnográfico durante o campo vivido e laboratório de voz que foi realizado. Esse conjunto de procedimentos delimitam o que estamos chamando de Cantografia do Sagrado, base metodológica e teórica cujas características serão melhor desenvolvidas no capítulo seguinte.

A importância deste estudo para o campo interdisciplinar das Performances Culturais é valiosa por ser tratado de uma experiência cultural, ritual, social, política e artística que envolve transformações significativas ainda pouco exploradas no meio acadêmico. A ancestralidade, tradição e memória desse povo ameríndio foram desenhadas nesse trabalho no espaço-tempo ritual através de uma rede de possíveis reinvenções vinculadas à tradição em processos de criação vivos e ativos em constante transformação na contemporaneidade.

Como uma crítica social, entendemos que o canto do sagrado e a cantografia do sagrado podem valorizar e recolocar novos saberes nos campos de atuação da arte. Dessa maneira, novas possibilidades de experiências vocais cantadas podem emergir por meio da relação e de encontros entre artistas e *Mara akate*, curandeiros e curandeiras, parteiras, cantores, entre outros.

Para dar conta desta empreitada, esta dissertação está dividida em cinco capítulos finalizados a partir das informações e dados provenientes de pesquisas anteriores:

No primeiro, apresentamos as bases teóricas e metodológicas da pesquisa. Neste capítulo, temos como proposta discutir os encaminhamentos metodológicos utilizados na pesquisa que são provenientes dos estudos das performances culturais e que cruzam saberes da pesquisa antropológica e da pesquisa dirigida pela prática em arte.

No segundo capítulo realizamos a descrição da cultura Wixarika, que habita a parte setentrional do território mesoamericano, começando por explicar sobre o México e suas áreas culturais, de maneira a introduzir o tema descrevendo

características do complexo cultural dos wixaritari, sua memória e imaginário coletivo próprio.

No terceiro capítulo, fazemos uma curta descrição do que é ser Mara'akame na cultura Wixarika e os antecedentes do estúdio do canto ritual do Mara'akame enquanto ação e performatividade no espaço-tempo sagrado segundo os estudiosos e especialistas da cultura Wixarika.

O quarto capítulo será analisado o canto do sagrado, objeto desta pesquisa. Será descrito o trabalho artístico vocal e cantado, o caderno de campo do laboratório ritual e da produção musical, analisando um trecho do trabalho *“El Canto de lo Sagrado”*, com as diretrizes de viver, ver, pensar/sentir na escuta flutuante e sensível. Descrevendo assim a narrativa audiovisual produto deste trabalho.

O quinto capítulo, corresponde à autoetnografia dos lugares sagrados dos que temos registro videográfico, fazendo a descrição das narrativas audiovisuais que se construíram a partir das letras e músicas que surgiram no trabalho de campo. Este capítulo contém uma breve narração do vivido, visto, sentido/pensado na construção das músicas.



1. EN(TRE) AUTOETNOGRAFIA
ESCUITA SENSÍVEL E CARTOGRAFIA

1.1 SOBRE “PESQUISA GUIADA PELA PRÁTICA”

A pesquisa guiada pela prática (M. Phil. E Ph.D) é uma forma de pesquisa muito comum nas artes, na qual um processo é iniciado na prática e feito através da prática. Segundo Carole Gray (1996), esta forma de pesquisa começou a surgir na década de 1970 e princípios dos anos 1980 e procurou legitimar o exercício do fazer artístico como um componente de pesquisa que se fundamenta na prática como campo de atuação do pesquisador, e não só a reflexão sobre a prática como atividade de pesquisa.

Trata-se de uma legitimação do modo de operacionalizar a pesquisa em artes cujas estratégias de pesquisa e o seu reconhecimento tinham dificuldades de serem validadas em outros campos como as ciências humanas e humanas aplicadas. Legitimou, portanto, um modo de pesquisar que tem a arte como foco e a valorização do seu modo de operacionalizar como algo importante e válido, reconhecendo como uma forma de formulação de conhecimento. Suprimiu, portanto, uma falta de metodologias de pesquisa apropriadas a partir dos métodos específicos do fazer em arte.

Segundo Gray (1996), as metodologias artísticas representaram uma mudança de paradigma na maioria das áreas de pensamento, pois trata-se de pesquisas que mudam as formas em que nos relacionamos, comunicamos e geramos conhecimento.

Segundo a autora, a tarefa tem sido responder “como pesquisar em arte?”. Ela propõe que o uso dos avanços tecnológicos, especialmente a multimídia, e a crescente rede de pesquisadores para visualizar, analisar, inter-relacionar e comunicar as partes de uma obra, têm gerado uma espécie de “praticantes reflexivos”, que se envolvem com os problemas, as perguntas e os desafios da pesquisa em artes por meio da prática.

Saindo do clássico “método científico”, onde o pesquisado se objetiva e o pesquisador tenta permanecer separado da coisa pesquisada, muito comum nas metodologias das ciências sociais, a pesquisa guiada pela prática aproxima-se da

ciência contemporânea e da filosofia que mostra enfoques metodológicos muito mais apropriados para a pesquisa em artes. Nela, tem se validado uma maneira de pesquisar que coloca o pesquisador firmemente dentro do processo de pesquisa, algumas vezes como partícipe, em outras como observador, mas sempre pesquisando “sobre a ação e refletindo sobre a ação”, conceito desenvolvido por Donald Shön (1981).

Neste conceito podemos encontrar a tensão da dualidade e a tentativa de superá-la: subjetividade versus objetividade, interior versus exterior, dentro versus fora, fazer versus pensar. Nesse processo, escrita, intuição e lógica devem estar implícitas como diferenças que coexistem num mundo tão complexo.

Para tanto, é necessária a posição crítica do artista-pesquisador ou praticante-reflexivo sobre o lugar da arte na sociedade e o diálogo social intelectual. Através do pensamento crítico e da livre expressão, permeados pelos paradigmas de se inscrever uma “nova cultura” (GRAY, 1996), o pesquisador guiado pela prática tem a compreensão do seu lugar no mundo e, conseqüentemente, sua responsabilidade em apoio à sociedade. Neste sentido, o processo deve ser algo intencionado, deliberado, acessível e criativo, ou seja, uma contribuição ao conhecimento e um ato de criação. Outorga-se pelo entendimento de que se terá um escrito explícito, uma proposta de tempo designado, um acompanhamento e monitoramento dos processos e critérios de pesquisa.

Egon Guba (1990) afirma que uma pesquisa guiada pela prática tenta ultrapassar a ideia de perguntas obsessivas, comuns nas pesquisas das ciências humanas, e que limita o que se pode pesquisar e a consciência da relação do pesquisador com o objeto pesquisado. Na pesquisa guiada pela prática, por outro lado, a natureza objetiva e subjetiva se confundem, de maneira a ultrapassar os paradigmas positivistas e construtivistas.

Ao pesquisar, o pesquisador estará continuamente se perguntando qual será a tarefa para desenvolver o desejo, a vontade e intenção que requer, mais do que responder uma pergunta ou problema de pesquisa. O ato de caminhar, o processo

de pesquisar é, em si, tão e mais relevante do que um objeto e objetivo fortemente traçado.

Isto foi o ponto de partida para esta pesquisa guiada pela prática. Todo o processo foi acompanhado por tecnologias e multimídia, definidos no próprio ato de caminhar, que nos permitiu a descrição de narrativas de construção criativas pessoais geradoras de matérias artísticas, processos criativos monitorados e narrativas de múltiplas realidades. Essas narrativas existem como construções pessoais decorrentes do próprio processo de pesquisar. Sobretudo esse processo ocorreu em inter-relação com o trabalho de um coletivo, já que esteve sempre em correlações com outros, seja, um produtor musical (Luis Pérez, Ixoneztli), um especialista em masterização (Benjamin Turney) ou um videógrafo (Giventti Padilla Galicia)

Neste papel multifacetado, a pesquisa é colocada em contexto e obtida por meio do entendimento do pesquisador como agenciador da pesquisa, somente possível de se entender se pensado como um pesquisador-praticante. Nesse caso, há uma reflexividade da interação do pesquisador com o material da pesquisa, o que significa a produção de uma relação direta, objetiva, ao mesmo tempo que carregada de vínculos emocionais e afetivos, que tornam o ato de pesquisar uma construção pessoal.

Frente a essa forma de abordagem da pesquisa, o uso da multimídia foi muito importante. Ele permitiu que a pesquisa integrasse, de maneira visual, os dados sinestésicos, experimentais e sensíveis, que foram os produtores de informação, de maneira colaborativa e interdisciplinar.

1.2 DA AUTOETNOGRAFÍA

O sonho contou-me, o sonho cantou-me de uma flor no alto, de uma flor que voou se perdeu, que viu os avós, que floresceu com 400 cores e 400 ardores, com 400 sabores e 400 visões; que veio falar dos antepassados, dos seus saberes e dos seus conhecimentos, da criação do mundo e do universo; da criação do meu mundo e do meu universo; da criação do vosso mundo e do vosso universo; da criação do mundo e do vosso

universo multiuniverso... da criação, recreação e representação de um mundo e de um universo. Eles cantaram para mim para ficar aqui, que há um mundo de visões que eu não compreendo. Os meus ossos pediram-me para ficar aqui e o meu espírito não vê e não quer ver, os meus ossos querem sentir, o meu coração e a minha barriga querem viver. É o começo do fim é o começo do fim é o começo do fim... Chjoon Nijme ... Comida... Niwetsika... Sustento... Mary... Milho.. (GUZMÁN, 2016)



Figura 6: Fotografia de *Xochitzin el Canto de un Recuerdo* no marco do Festival de Solos de Goiás. FISGO em SESC 2017.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia VASCONCELOS, L. (2017)

Em meu processo de formação enquanto pesquisadora, as bases metodológicas de minhas pesquisas anteriormente ocorreram em constantes discussões e reflexões acerca de formas, lugares e corporeidades vinculadas à investigação performática de corpos e vozes em relação à cultura e à natureza, à agência e à presença no tempo-espço.

Ao lançar um olhar para performances tradicionais, visando um processo de reflexão sobre os saberes e realidades postas em comunidades ameríndias, coloquei-me sempre como uma pesquisadora-artista em parceria com saberes da antropologia, sociologia, história e outras disciplinas do conhecimento sócio-

histórico e cultural. Pesquisei e criei artisticamente, sobretudo, a partir das experiências, afetos e impressões das realidades, as quais eu, artista-pesquisadora, vivenciei nessas jornadas.

Em meus trabalhos de pesquisa estive em constante processo de interpretação e reinvenção de subjetividades, nos quais visei construir multiplicidades e complexidades, realizando cruzamentos comigo mesma, com o grupo de pesquisadores e com as comunidades tradicionais com os quais me apoiei para realizar minhas investigações. Visava sempre explicitar os fios, as linhas, as forças e os agenciamentos que constituem saberes ameríndios.

Nesse caso, as perspectivas que adotei assemelham-se às defendidas por Richard Schechner em entrevista concedida ao teatrólogo e antropólogo Zeca Ligiero organizada no livro *Performance e Antropologia* (LIGIERO, 2011 p 24):

Bem, eu sempre fiz teoria com a prática. Eu penso em mim próprio como “cientista” do que como “artista”. O espaço de ensaio do teatro é um laboratório. E para realizar pesquisas laboratoriais eficazes, há de se integrar a teoria com a prática. A teoria alimenta a prática e a prática alimenta a teoria. Mas não cientista num sentido estrito. Em não texto teorias, não faço matemática. No entanto, até certo ponto, sou um “cientista social” trabalhando em duas arenas: por um lado, através da observação participante em diversas culturas; por outro, através do treino e dos processos de ensaio, por intermédio de uma criatividade artística. (SCHECNER apud LIGIERO, 2011 p 24)

Nesse trabalho que aqui se apresenta, seguindo os rastros e procedimentos metodológicos de investigações anteriores realizadas por mim e meu grupo artístico e de pesquisa, *N’á döni Colectivo*, coloco no canto ritual do Mara’akame esse fio condutor de investigação, que acompanhei no passado, enquanto os processos do canto do Mara’akame, em sua ação, interação e relação no espaço-tempo ritual. Permiti-me sentir e intuir realidades e vivenciar na prática artística e no próprio corpo as relações com o sagrado sem centralizar o conhecimento em uma perspectiva identitária ou pessoal, aut centrada e isolada de contextos, mas, sobretudo, criando, reinventando a realidade.

Da antropologia, retiro a ideia de que o trabalho de campo constitui a fase primordial da investigação etnográfica, e do qual pode-se desenvolver um conjunto de diferentes técnicas, estruturadas em sequências de ações, comportamentos e acontecimentos. Essa experiência constituiu para mim antes do começo desta pesquisa e no andamento um eixo de deslocar-se, acessar, relacionar-se, participar e observar como uma experiência única/vivida, vista, pensada e sentida, discussão que centrarei mais para frente.

Das artes, ao investigar as culturas tradicionais, colocando-me como artista-pesquisadora, distancio-me, em partes, do olhar do antropólogo. Enquanto a antropologia tradicional busca, por meio da interpretação dos dados coletados, alcançar a realidade do contexto, o artista se propõe a reinventá-la criativamente. Essa proposta metodológica se baseia na ideia de comportamento restaurado desenvolvida por Richard Schechner, consistindo em:

Uma sequência de comportamentos [que] podem ser reorganizadas ou reconstruídas [uma vez que] elas são independentes dos sistemas causais que as originou (social, psicológico, tecnológico) [...] O comportamento restaurado é simbólico e reflexivo: não comportamento vazio, mas pleno, que irradia pluralidade de significados. Esses termos expressam um princípio simples: a pessoa pode agir como outra; a pessoa social ou transindividual é um papel ou conjunto de papéis [...] transformando em teatro o processo social, religioso, estético, médico e educacional. Comportamento simbólico significa fixar, transformando em teatro o processo social, religioso, estético, médico e educacional. A representação significa: nunca pela primeira vez, Isso significa: da segunda até N vezes. A representação é o "comportamento repetitivo". (SCHECHNER, 1985, p. 36, tradução SILVA, 2005).

Em minhas pesquisas atuais e no desenvolver deste trabalho, segui na tentativa de criar uma perspectiva de experiências vocais cantadas que reinventam a realidade. Acredito que a criação e a recriação nesta pesquisa já estão acontecendo desde o acompanhamento do caminho com os *Mara'akate*. Não faço imersão para fazer o trabalho artístico, porém, o trabalho artístico acontece todo instante na interação da pesquisadora com a cultura em voga.

Portanto, o vivido, o sentido e o pensado foi analisado a partir do já contido no acervo do "*N'adōni coletivo*" e o registro da criação, produção do material sonoro "*El Canto de lo Sagrado*", é uma proposta artística que já está acontecendo desde

muitos anos atrás. A experiência pessoal como artista e pesquisadora nesta pesquisa, é uma parte fundamental que integra a autorreflexão.

1.3 DA ESCUTA SENSÍVEL

Chicomollotzin xaya meva,
Ximicotua acatna
Titechinocavazqui
Tiyavia mocha
Tlaloca novia
(GUZMAN,2016 a partir do Himno a
Chicomecoatl, em línea:
<https://www.youtube.com/watch?v=7-NIM7-rrJY>)



Figura 7: Fotografia (1) esquerda, de Performance-Ritual na apresentação musical com a agrupação *Nahualia, sonidos ancestrales* (2014). Música cantada: *El espíritu del Lobo* de Martha Loba (2014). Fotografia (2) direita, apresentação da peça Inter disciplinaria “*La llorona*” em *Xochitmilco*, CDMX. (2012)

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia, BENITEZ, I. (2014) MEZME (2012)

É com base em uma hibridização do saber na etnografia que a ideia de campo vivido, sentido e pensado, tal qual estamos defendendo aqui, aponta uma metamorfose do olhar autoetnográfico, situando os saberes tradicionais como uma voz em processo de reconhecimento do e com o outro como diferente, por suas condições históricas e políticas e em uma reconstrução de alteridade.

O que se procura no caso dessa investigação, ao realizar a pesquisa de campo, são marcos que atrelam saberes artísticos e antropológicos para o

entendimento do canto, podendo dialogar com o que Melo (2016) chamou de “escuta sensível”. A escuta sensível é entendida pelo autor como uma constante metodológica durante o ato de pesquisar, perpassada dessa forma como um princípio norteador e uma base ética-estética nos atos investigativos realizados pelo pesquisador. Perante os rastros, sentidos, símbolos, movimentos, som, músicas, decorremos à flutuação do ser, de maneira sensível, o pesquisador se aterá ao presente, ao aqui e agora.

A escuta sensível e flutuante impera aos sentidos, uma percepção do mundo por meio de sua multidimensionalidade e dos afetos que produz. Devido ao deslocamento do sujeito, o cotidiano do campo vivido e a ideia de experiência, o ato de pesquisar deve ser mediado pelo corpo, portanto apreendido pelos seus sentidos. A escuta deve estar atenta e despreendida de pressupostos, pensando que cada momento pode apresentar uma nova descoberta, carregada, ao mesmo tempo, do seu “presente passado”, sem a “nostalgia de viver” (BHABHA, 1998 apud MELO, p. 27).

Sobre escuta sensível, Melo (2016) afirma que é uma maneira de acompanhar um processo por meio de seus registros:

A cartografia ou a escuta sensível, dessa forma, é uma maneira de acompanhar o processo por meio de seus registros e retirar deles relações possíveis para análise. Uma maneira de acompanhar as passagens, de relacionar-se com o universo afetivo, imaginário e cognitivo. Trata-se de um mapa de fragmentos, que se encontra em eterno movimento de produção. (MELO, 2016, p.50)

A escuta sensível é uma experiência de construção de conhecimento. Estrutura-se como um processo de fluxo constante de análise. Não deve ser linear no tempo, necessita de uma percepção afetiva que possibilita ao sujeito participante, acompanhar os rastros, fazendo conexões em redes ou rizomas.

Nestes princípios “qualquer ponto de rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (Deleuze e Guatarri, 2011, p. 22). Voz, tambor, som e percussão; voz, corpo e natureza; vozes e experiências; sensações e purificações; cultura, apreciação e vivência vão entrelaçadas a uma escuta sensível, logo atenta e

ampliada. Nesse caso, trata-se de marcas de identificações e alteridades identificadas no nosso próprio corpo e na voz do outro que reflete as semelhanças e as diferenças do que conhecemos.

Estas reflexões nos apontam diversas questões para um trabalho como este, que se propõe a escutar, perceber e experimentar-vivenciar, sentir, pensar, ou performar a voz do canto ritual: O que é esse canto? Como sentimos essa voz do canto? Como escutamos? De que lugar se escuta? O que devemos escutar? Como se produz e se vivencia essa voz? O que ela pode produzir? De que forma reverbera? Como se transforma? Como reinventamos e recriamos esse canto?

Dessa forma, o processo de compreensão baseado na escuta sensível pressupõe uma libertação de conceitos e definições determinados de *antemão*. Trata-se, pois, de uma atividade racional e lógica de interpretação, que se baseia na clarificação dos pontos constituintes do objeto em análise, mas que opera não pela objetividade do acontecimento, e sim pela interpretação como um procedimento de apreensão e retenção daquilo que o pesquisador intuiu e, ao mesmo tempo, um processo criativo de operação entre os seus elementos.

O conceito de rizoma de Deleuze e Guatarri (2011) propõe um tipo de racionalidade para além das articulações binárias de causa e efeito, propondo uma ruptura assignificante “contra os cortes demasiado significantes que separam as estruturas, ou atravessam uma estrutura. Um rizoma pode ser rompido quebrado em um lugar qualquer, e, retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas” (Deleuze e Guatarri, 2011 p. 25).

É a multiplicidade de olhares e reflexões compartilhados que leva, em uma dada circunstância, a convidar o pesquisador a coabitar paradoxalmente cada um desses olhares e reflexões em um “cruzamento de forças que vão se produzindo a partir dos encontros entre os diferentes nós, de uma rede de enunciação da qual emerge, como seu efeito” (ESSOSIA e TEDESCO, 2012 p. 115-116).

2. OS WIXARITARI



2. OS WIXARITARI

Neste capítulo nos aproximamos à descrição da cultura *Wixarika*, que habita a parte septentrional do território mesoamericano, apontando ao complexo cultural dos *wixaritari* e sua cosmovisão (NEURATH, 2000, 2002, 2003, 2008, 2013; VILLEGAS 2016; FURST 1972; BENITEZ 1996), que permite a construção de sua memória e imaginário coletivo próprio. Tratamos da Geografia Sagrada (ITURRIOZ 2015; MEDINA, 2015) e do ciclo de Festas Neixa (CHÁVEZ, 2017), para contextualizar o caminho sagrado do canto ritual dos *Mara'akate* (ZINGG 1982; LUNA 2004; LIRA, 2017).

Explanarei sobre o México e suas áreas culturais, de maneira a introduzir o “*El Canto de lo Sagrado*” e expressar a importância, para os mexicanos, da vinculação do espaço e do tempo a partir do sentido mitológico, sagrado, religioso e cultural que se demonstra nas expressões das culturas vivas indígenas e mestiças que prevalecem e convivem no território mexicano.

Ao mesmo tempo, estabelecer um contexto para a análise do canto Wixarika do Mara'akame como um saber mesoamericano, sagrado, ritual e de memória ancestral. Nesse espaço se realizam diferentes tipos de rituais que preservam tradições mesoamericanas e conservam saberes de tempos pré-hispânicos que convivem na contemporaneidade, em uma continuidade cultural.

2.1 O TERRITÓRIO MEXICANO

O território mexicano tem uma superfície de 1.964.375 km², segundo o *Anuario estadístico y geográfico de los Estados Unidos Mexicanos 2019*, do *Instituto Nacional de Estadística y Geografía – INEGI* (MÉXICO, 2019). Ao Norte, faz fronteira com os Estados Unidos da América, em uma extensão de 3.155 quilômetros; ao sul, com a Guatemala, com 958 quilômetros de extensão, e com Belize, com 276 quilômetros. A fronteira oriental e a ocidental somam 9.330 quilômetros, rodeada pelo Oceano Pacífico, o Mar do Caribe e o Golfo do México.

O México tem 119.938.473 habitantes (MEXICO, 2019). Localizado na parte meridional da América do Norte, é uma república representativa, democrática e

federal, que se integra por 32 entidades federativas, entre elas a capital federal, a Cidade do México.

A língua predominante no México é o espanhol, considerada uma língua nacional, em conjunto com outras 67 línguas indígenas próprias da nação, o que classifica o país como o sétimo do mundo em diversidade linguística.

O México também é considerado um dos países com maior diversidade de climas no mundo, e o quarto país com maior biodiversidade do mundo. No território, localizam-se entre 10% e 12% das espécies do planeta; 12 mil espécies endêmicas, segundo a *Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales – SEMARNAT* (MÉXICO, 2019c). O México se encontra nos primeiros lugares das listas de riqueza de espécies. Ocupa o primeiro lugar no mundo em riqueza de répteis, o segundo em mamíferos e o quarto em anfíbios.

O México é também o país com maior diversidade ecológica da América Latina e Caribe, pois em seus limites políticos encontram-se os 5 tipos de ecossistemas, 9 de 11 tipos de habitats (82%) e 51 dos 191 ecoregiões identificadas (26,7%). Ocupa o primeiro lugar mundial em variedade de cactáceas.

A Secretaria de Meio Ambiente e Recursos Naturais do México protege os 17 milhões de hectares considerados Áreas Naturais Protegidas (ANP), que trazem benefícios diretos aos habitantes do país, pois funcionam como reguladoras do clima, protegem as bacias hidrográficas, evitam erosões e assoreamentos, captam a chuva, armazenam, regulam, e retêm a água e servem como saneamento da água superficial e subterrânea.

O México tem uma topografia específica, variedade de climas e uma complexa história geológica, biológica e cultural, que ocasionam sua biodiversidade. Seus ancestrais participaram na domesticação de cerca de 80 espécies de plantas, o que leva o país a ser considerado um dos mais importantes em matéria de origem de plantas cultivadas no mundo.

Em questão territorial e cultural, esse país possui uma divisão geográfica que os estudiosos do tema têm nomeado como áreas culturais. Essas áreas geográficas

também se relacionam com o tempo – espaço cultural – que prevalece até nossos dias.

A *Oasisamérica*, que abarcava parte do território dos atuais Estados Unidos e do Norte do México, correspondendo aos estados de Sinaloa e Chihuahua. Esse território possui a agricultura baseada no cultivo de milho, feijão e pimenta. Entre outras coisas, havia intercâmbio comercial com outros territórios, adestramento militar e grupos sedentários, cujas manifestações culturais ligavam-se à agricultura.

A *Aridoamérica*, onde também se compartia território com os atuais Estados Unidos – Centro e Sul da Califórnia – e os estados de Coahuila, Chihuahua, Sinaloa, Guanajuato, Zacatecas e San Luis Potosí, no Norte do México. Seu clima quase desértico não propiciava a agricultura. Por isso, os grupos dessa área eram caçadores e coletores.

A Mesoamérica se localizava na região Centro Sudeste do México e na região Norte da América Central. É considerada uma macrorregião, cuja diversidade climática vai desde climas montanhosos até climas cálidos e tropicais. Ali, a agricultura foi a principal atividade, baseada na produção de milho. Na região se assentaram muitas das maiores culturas do México pré-hispânico, que construíram pirâmides escalonadas, usaram calendários agrícolas e rituais, calendários civis, e sistemas de governos complexos, relacionados com as crenças religiosas, em vinculação com o conhecimento científico.

A conquista espanhola marca o início da Época Colonial e trouxe consigo um choque cultural repentino, mas as transformações de fundo – militares, políticas, ambientais, demográficas, econômicas e culturais – se deram em um período longo.

Antonio Rubial García (2002), historiador, pesquisador e acadêmico mexicano, que se tem especializado nos processos de mestiçagem e evangelização na Mesoamérica, expõe que, no século XVI, com a chegada dos espanhóis e nos processos de evangelização, a metade da população morreu por epidemias, devido a doenças não reconhecíveis pelas pessoas do continente americano. Os missionários, na evangelização forçada, batizaram massivamente as comunidades,

destruíram altares, templos e deslocaram de seu território os povos das culturas sobreviventes na época colonial.

A fundação de novas cidades, a chegada de novos produtos agropecuários e os avanços tecnológicos transformaram os sistemas econômicos e sociais dos povos mesoamericanos, e o regime político e cultural definia a vida e a religiosidade em conformidade com o pensamento “colonizador”.

Segundo Alfredo López Austin (2001), Mesoamérica compreende uma diversidade de elementos, entendendo-se que não é só um território. O autor se refere à cosmovisão da tradição mesoamericana como um produto de uma história em comum que abarca diversas culturas, povos e tempos. Mesoamérica engloba a tradição mesoamericana como a soma da tradição formada ao longo de toda a história mesoamericana e a tradição “indígena” formada a partir da conquista espanhola em suas condições coloniais.

2.1.1 A MESOAMÉRICA E A AGRICULTURA

A Mesoamérica e sua continuidade cultural, como defendido por Lopez Austin (2001), abarca desde o nascimento do sedentarismo agrícola até o fim da autonomia do pensamento indígena, e o início das sociedades colonizadas, que vai desde os inícios da evangelização até nossos dias. O autor considera que o período dentro da tradição mesoamericana se denomina “*el tiempo de los agricultores del maíz de temporal*”.⁷ Embora tenham cultivado outras espécies básicas, o desenvolvimento na cultura do milho transformou a vida desses povos através dos séculos.

Embora as críticas ao conceito de Mesoamérica tomem por base a falta de sistematização das linhas e a falta de profundidade histórica – que poderiam ser argumentos capazes de o invalidar –, a unidade cultural das sociedades, para alguns pesquisadores e para esta pesquisa, serve de base para se entender a

⁷ “o tempo dos agricultores do milho de temporal”. (Tradução própria).

realidade histórica que permite as análises e os estudos das sociedades e da sua continuidade cultural.

Para Lopez Austin (2001), a característica fundamental da cosmovisão mesoamericana está conformada pela díade unidade/diversidade. A unidade é constituída pela existência de um núcleo duro e muito resistente a mudanças, ao passo que a diversidade compreende a heterogeneidade das origens, as línguas das sociedades e dos povos, a variedade de ambientes geográficos em que se assentaram, a história e as tradições particulares das respectivas áreas culturais, suas posições relativas, históricas no contexto da macro área.

A transformação das sociedades mesoamericanas pela colonização europeia provocou mudanças em muitos elementos de seu núcleo duro. A organização geográfica colonial caracterizou-se pela permanência de uma capital dominante e centralizadora, herdada da época pré-hispânica, que manteve o domínio da área hegemônica, no Altiplano, e das vertentes do Altiplano até o Golfo do México e o Pacífico, como áreas complementares.

A agricultura na Mesoamérica representa a culminação de uma série de processos inter-relacionados de caráter socioeconômico, político, biológico e ecológico, que criou uma interdependência devido à domesticação das distintas espécies de plantas. “*Por sí sola no importa la descripción de la naturaleza y de sus recursos si no se toman en cuenta las actitudes que hacia ella adopta el hombre que la habita*” (AUSTIN, 1980, p. 55).⁸

Segundo Vela Enrique (2019) na época pré-colombiana, deram-se duas formas básicas de cultivo de milho: de temporal e de rega. As duas requeriam um planejamento adequado e uma participação coletiva. A agricultura de rega permitia obter mais de uma colheita ao ano, e foi um dos fatores que propiciaram o crescimento da povoação. *Tenochtitlan* era capaz de manter sua grande população,

⁸ “Não importa a descrição por si mesma da natureza e de seus recursos, se não se levam em conta as atitudes que, ante ela, adote o homem que a habita”. (Tradução própria).

maiormente, pelo amplo complexo de *chinampas*⁹, nas quais se cultivavam milho entre outras espécies.

Na época colonial continuaram-se as práticas agrícolas de tradição mesoamericana, ao mesmo tempo em que se experimentaram, adaptaram-se e apropriaram-se das inovações introduzidas pelos espanhóis. A importância da agricultura nas sociedades mesoamericanas se expressa no complexo de calendários de festas e deuses do milho, festas que foram fundamentais para a adaptação ao ciclo católico, a fim de se convergir para o calendário pré-hispânico dos rituais agrícolas.

2.1.2 EL COSTUMBRE

O sedentarismo foi um dos traços fundamentais da Mesoamérica e foi um processo longo, de milhares de anos, que evoluiu de modo a assegurar o funcionamento da sociedade e legitimar os grupos dominantes. Esses grupos estabeleceram sistemas hierarquizados de assentamento, controlados por um centro e pela homogeneidade das expressões culturais. Lopez Austin (2001) explica as relações de poder na Mesoamérica como inerentes à cosmovisão.

Na região, a divisão e a hierarquia da sociedade são fundamentais. Na antiguidade, as linhagens minoritárias de privilegiados que tinham acesso a posições de prestígio e à posse de riqueza se justificavam na função específica de direção dos grupos para ampliar sua capacidade de atuação. Porém, outras linhagens que tinham ocupações diretamente ligadas à produção prescindiam de prestígio e de bens materiais em excesso para cumprir suas funções. Eram representadas por ramificações de uma árvore que tanto podem provir do primeiro antepassado quanto de antepassados recentes, que, frequentemente, desfrutaram de evidente fama na sociedade.

⁹ Um sistema agrícola articulado de ilhas flutuantes artificiais, construídas de uma forma tradicional.

A consagração canônica do ritual se acha, então, na tradição oral, que se denomina como “el costumbre” ou “o costume” e deriva da concepção segundo a qual o culto nasceu no tempo do mito. Contudo, o ritual reconhece e segue a tradição fundada pelos deuses em outro tempo-espaço.

Os deuses visitam a terra conforme o calendário das festas, cada um com suas competências, apetências e necessidades. Com as festas pretendia-se satisfazer os gostos dos deuses, apoiá-los em suas tarefas e contribuir para o seu fortalecimento e para aumentar a eficácia de suas ações. As orações, as danças, os cantos, a música, as oferendas, os sacrifícios, as mortificações e vigílias eram regidos pelos passos dos deuses. A falta, os maus-tratos eram considerados ofensas graves para os deuses.

As festas indígenas na atualidade representam uma continuidade de seus correspondentes pré-hispânicos. São uma prática vigente e em constante transformação pela crescente urbanização. As línguas distintas do espanhol oferecem traços culturais às festas e cerimônias que permitem reconhecer o pertencimento a um grupo étnico. Às vezes, também é possível o reconhecimento desses traços em outros padrões culturais. Para se encontrar tais padrões, observe-se não somente a língua, mas também as manifestações musicais, as vestimentas, as danças, as comidas etc. nas festas indígenas. Enfim, deve-se estar atento a todas as manifestações culturais no México. Aqui se apresenta uma problemática que deriva da construção da história etnológica no México.

2.2 ESTADO DA ARTE A RESPEITO DA CULTURA WIXARIKA

A língua, mitologia e cultura *wixarika* têm sido estudadas por diferentes disciplinas, tanto sociais quanto humanísticas, com enfoques desde a Antropologia, a Etnografia, a História, a Linguística, a Literatura e a Etnomusicologia. A continuação trataremos contextualizar alguns dos estudos anteriores desta pesquisa que são pontos de partida para o estudo do canto ritual do Mara´akame.

Lumholtz¹⁰ (1972 [1902]), Robert M. Zingg (1982), Phil C. Weigand (1992) têm aportado com trabalhos etnográficos, relações e desafios para a compreensão das culturas do Ocidente do México, especialmente a dos *Wixaritari* e a dos Cora. O austríaco, etnólogo e antropólogo Johannes Neurath (1965-) com um trabalho de campo desde 1992 e várias publicações que datam de 2001 até a atualidade tem desenvolvido um trabalho para a aproximação da compreensão da cultura e cosmovisão Wixarika.

Foi Carl Sophus Lumholtz, (1851-1922) quem dirigiu as expedições com uma visão antropológica, embora sem ser formado na área, iniciou, já nos finais do século XIX, na travessia pela região denominada *Gran Nayar*, predominantemente agreste, encravada na *Sierra Madre Occidental*, no México, que tem sido assentamento de uma variedade de povos caracterizados pela prática de rituais relacionados entre si, pelo exercício de um intercâmbio social, econômico e político e por uma atitude de resistência, rebeldia e ferocidade frente a culturas do exterior.

Jean Meyer (1990 e 1997), Bulgarin e Meyer (1993) e Thomas Calvo (1990), Neurath; Jaureguí (2003) aportaram a documentação histórica, antropológica e etnográfica que tiveram os territórios do Gran Nayar durante os séculos XVII e XVIII, desde uma perspectiva dos evangelizadores e colonizadores. A reivindicação dos povos Wixaritari do ocidente com respeito a sua territorialidade também tem sido estudada por Paul M. Liffman (2012), Iturrioz (2015), e Villegas (2016) que prosseguem as investigações sociopolíticas dos grupos indígenas do *Gran Nayar* e sobre a invasão de seus territórios.

A relação da compreensão da cosmovisão mesoamericana de López Austin e a cosmovisão da cultura wixarika a partir da mitologia e os aportes realizados por Chamorro Escalante (2007) e as narrações mitológicas por Medina (2012) permitem-nos adentrar no entendimento da cultura desses povos e de suas significações. Quanto à tradição, narração mitológica e etnológica do *Gran Nayar*,

¹⁰ Carl Lumholtz, de nacionalidade Noruega, fez 6 expedições no México: A primeira em setembro de 1890 a abril de 1891, a segunda de dezembro 1891 a agosto de 1893, a terceira de março 1894 a março de 1897, a quarta em 1898, a quinta em 1905 e a última a Sonora e Arizona entre 1909 e 1910. A revolução mexicana foi um bloqueio para continuar com seu trabalho no México.

León Diguet (1991 e 1992) e Theodor Konrad Preuss (1982 e 1998), Leobardo Villegas (2016), e Furst (1972) têm desenvolvido pesquisas em documentação linguística e mitológica, relacionando teorias da religião e da magia. Amanda Chávez (2003, 2015) propõe um ciclo de festas Neixa com suas relações agrícolas (anuais), para a análise das relações de poder com elementos da dança.

Até o momento, a documentação das tradições orais também tem sido um trabalho árduo dos pesquisadores da cultura, entre eles, o etnólogo berlinense Konrad Theodor Preuss (1869-1938), um dos pioneiros da gravação etnográfica no Ocidente e no Norte-Ocidente do México. As narrativas mitológicas dos wixaritari em *La creación del mundo*, de Benitez (apud Negrin, J., 1975), as interpretações de Gabriela Olmos (2012) das tábuas de lã grossa, feitas pelos *Wixaritari*; os cantos de Guadalupe de la Cruz Rios, Uxama, compilados por Edmond Faubert y J. Guadalupe Gurrola (c. 1995); assim como os cantos *cerimônias* de Hilario López de la Cruz, cantador Wixarika (2006), e a pesquisa de Ramírez de la Cruz, (*Xitakame Julio, Wixarika N+awarieya*) em *La canción huichola* (1993) são fontes da voz dos próprios Mara'akate, cantadores, sábios curandeiros que têm narrado sua mitologia para compartilhar seus saberes com outras culturas.

No trabalho de Muratalla (2015) “*Um siglo de registros musicales entre coras y huicholes (náayari y Wixárika)*”, compilam registros musicais entre coras e huicholes (wixaritari) onde aponta que Fraz Boas em 1910 registrou línguas, cantos e música durante sua estância e que a partir da primeira metade do século XX se tem registros de cantos e música dos povos Coras e Wixarika para pesquisas de diferentes estudiosos mexicanos: antropólogos, linguistas, folclorólogos, etnógrafos e professores onde destaca Miguel Palafox Vargas quem se distingue nos trabalhos onde faz a transcrição e tradução de cantos que registro: “*El tambor y el elote, El venado y el peyote, La última fiesta y Canto del venado*” entre outros

Em 1941, Henrietta Yurchenco (2003), investigadora e difusora estadunidense que viveu entre 1916 e 2007, também recorre ao Ocidente, ao

Centro e ao Sudeste do País, gravando em fitas, cantos dos povos; entre eles, músicas e cantos do povo Wixarika.

Desde 2006, o etnólogo Jesús Jaureguí coordena os registros compilados como parte do trabalho de campo etnográfico correspondente a vários projetos da *Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e História (INAH)* e da *Universidad Autónoma de México (UNAM)*. Para tanto, conta com registros de áudio com tecnologia digital, para uma análise interpretativa da cosmovisão em um enfoque antropológico integral.

Com respeito à arte, à música e ao canto da cultura wixarika, Xilonen Luna (2004), Paulina Faba Zuleta (2015) e Ángel Aedo e Faba Zuleta (2017) fazem reflexões sobre a arte e a música como experiência, e sua função divina. Simultaneamente, Regina Lira (2014 e 2017) pesquisa o canto ritual *wixarika* desde a Antropologia Linguística. Como não é propósito deste trabalho esgotar a lista dos pesquisadores dessa cultura, limitamo-nos dar um esboço dos estudos que precedem essa pesquisa, com intuito de enquadrar nosso estudo nos paradigmas das Performances Culturais e oferecer outra visão do Canto Ritual como espaço e tempo da cosmovisão Wixarika.

2.3 A CULTURA E COSMOVISÃO WIXARIKA

A cultura Wixarika ou *huichol*¹¹ refere-se aos costumes, língua e tradições de um dos povos localizados ao país do México. Esse povo habita em um território que ocupa uma área aproximada de 4107.5 km² (ROJAS, 1992), delimitada ao poente pelo Valley do Rio *Jesús María* (Território *Cora*) e, ao oriente, pelo Rio *Bolaños*. A província geográfico-cultural, que se conhece como o Gran Nayar, é uma região montanhosa que abarca ao norte de Jalisco, Nayarit, Durango e parte de Zacatecas. Nesta área, habitam os povos: *coras, mexicanos, tepehuanes y Wixaritari*, além dos campesinos e mestiços.

¹¹ Os termos Wixarika ou huichol são sinônimos, sendo o primeiro um termo em língua indígena e o segundo em espanhol. Nesse trabalho, optaremos pela utilização predominante do primeiro termo.



Figura 8: Fotografia de mulher *wixaritari*.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora Fotografia: Fotografias, GALICIA, G. P. (2014)

O Instituto Nacional dos Povos Indígenas (INPI) publicou um *Atlas de los pueblos indígenas de México* (2018), que registra o nome com que se denomina o povo *Wixarika* no singular, e *wixaritari* no plural. Os *wixaritari* têm um idioma semelhante a outras línguas, como o *nahuatl*, o *cora* e o *tepehuano* do Sul, que pertencem à família *yuto-nahua*.

Os *wixaritari* experimentam um cenário de convivência interétnica que inviabiliza o tratamento de sua cultura de maneira independente e em si mesma. Por conviverem com diferentes etnias, incluídos e considerados mexicanos ou mestiços, os rituais que se realizam correspondem às principais atividades econômicas e à cosmovisão ampliada, arraigada na profundidade dos tempos, das trajetórias, das migrações e dos encontros de todo tipo.

Segundo Villegas (2016), os *wixaritari* são um grupo patrilinear¹² e virilocal.¹³ A principal atividade econômica do povo *Wixarika* é a agricultura de milho, feijão e abobrinha, a pecuária de bovinos e caprinos, e a comercialização de artesanato. As atividades agrícolas, as peregrinações e a migração laboral se encontram organizadas de acordo com o calendário agrícola e religioso que aglutina as tarefas do povo.



Figura 9: Pessoas wixaritari em migração estacional laboral, fazendo artesanatos.
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora Fotografia: Fotografias, GALICIA, G, P. (2015)

A migração estacional dá-se entre os *wixaritari* por diferentes motivos, sendo o principal: necessidade de trabalho e celebração de cerimônias nas diferentes cidades do país e, algumas vezes, até fora dele.

Os *wixaritari*, como a maioria das culturas que habitam o México, correlacionam as crenças com as atividades da vida cotidiana. Essas crenças se têm mantido no percurso do tempo através do que eles denominam “*el costumbre*”, que, como vimos anteriormente, corresponde a uma cosmogonia que prevalece apesar da chegada de outras culturas e religiões ao território onde se assentam. Assim podemos observar na seguinte imagem, um altar do povo Wixarika dentro do templo em Tesorero, Mexquitic, Jalisco no México:

¹² Refere-se a sociedades nas quais o grau de parentesco é considerado apenas pelo lado paterno.
¹³ Diz-se de sociedades nas quais, após o casamento, os cônjuges vão morar na família do marido ou na sua povoação.



Figura 10: Na fotografia, o altar de uma das festas dos *wixaritari* conforme a suas crenças e 'o Costume'

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografias: GALICIA, G. P. (2014) e direita.

Segundo dados históricos apontados por Negrin (1985), os missionários franciscanos fundaram o primeiro assentamento no centro cerimonial tradicional de uma das três comunidades mais importantes da Serra Wixarika, entre 1733 e 1737, mas foram frustrados constantemente pelas outras duas comunidades. Em 2003, os *wixaritari* precisaram expulsar várias famílias das comunidades *Tateikié*, *Santa Catarina Cuexcomatlán* e *Tuapurie* que se converteram ao “protestantismo”, ou ao “aleluias”. Essas três comunidades são núcleo da Serra Mãe e todas se encontram no município de *Mezquitic*, em *Jalisco*, no *México*.

O antropólogo e arqueólogo mexicano Fernando Benítez (1996, p. 99) afirma que a cosmogonia dos *wixaritari* se fundamenta em seus mitos, na sua explicação a respeito da construção e reconstrução da origem do Universo. A complexidade da cosmogonia reside nas diferentes personalidades que dão explicação para todos os seres da natureza, personificados em divindades que atuam como guardiãs e como

deuses da reestruturação do Universo para o fluxo da vida e da morte para isto fazem festas-rituais e cerimônias como o *Hikuri Neixa* que vemos na seguinte fotografia:



Figura 11: Pessoas wixaritari na festa-ritual de *Hikuri Neixa* na Serra Norte de Jalisco, México. FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora Fotografias: GALICIA, G.P. (2014)

Para os *wixaritari*, a terra formou-se em cinco ciclos cosmogônicos, que explicam a evolução da espécie humana e a formação da vida social e da cultura. Para eles, o conceito de divindade é um elo na relação entre os humanos, o Cosmos e os fenômenos naturais. Na memória cultural, guardada nas materializações e significações de '*el costumbre*', o território é caracterizado como a terra sagrada dos antepassados. Os lugares sagrados se mantêm vivos nos mitos e nos cantos dos *Mara'akate*.

Os *wixaritari* de diferentes comunidades, hoje em dia, seguem visitando os lugares sagrados revivendo as festas-rituais ao longo da sua vida e enviam, a cada ano, expedições a esses lugares para reviver os tempos antigos, voltar à origem, renovar o espírito, depositar oferendas – rezar, cantar, dançar, pintar, fazer quadros de tecidos de lã ou estame que se refere a '*arte expressiva wixarika*' –, para solicitar bem-estar, cura, sustento e descendência.

Na seguinte imagem podemos ver uma das oferendas levadas pelos *jicareros* a *Wirikuta* na peregrinação de 2015:



Figura 12: Oferenda unvida com sangue de boi em *Wirikuta*, San Luis Potosí, México.
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora Fotografia: GUZMÁN, P, O. (2015)

Durante as festas, rituais e peregrinações, os *wixaritari* pintam ícones sagrados em seus rostos e cobrem a cabeça. Usam bastões, chapéus e flechas com penas coladas, flores, entre outras coisas. Suas roupas são de algodão e de tela bordada com desenhos que evocam a presença dos ancestrais cristalizados na terra, como é apresentado na seguinte imagem:



Figura 13: Pessoas *wixaritari* com seus rostos pintados de *Uxa*, e seus chapéus sagrados em *Haramara*, em *San Blas*, *Nayarit*, México.
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora Fotografias: GALICIA, G, P (2014)

Os ancestrais e os lugares têm íntima relação, pois os lugares são a materialização das forças criadoras da natureza; são a materialização dos corpos dos ancestrais fundadores da criação mundo-universo mediante ações que deram forma e significaram este mundo. As divindades são mães, pais, avôs e avós que se materializam na natureza mediante mensagens nos próprios fenômenos naturais. Os fenômenos naturais são um texto para que o humano saiba o que fazer na vida dele. Os ancestrais se manifestaram a partir de ações (pintar, dançar, cantar) e da performance nos rituais. As oferendas e as ações dentro da ritualização da arte dos *wixaritari* permitem o curso da vida para recriar a cada momento, o universo mediante uma intercomunicação com todos os seres que coabitam o cosmos.



Figura 14: Pessoas wixaritari com seus rostos pintados de Uxa, fazendo uma dança na festa de *Hikuri Neixa* na Serra Norte de Jalisco, México.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora Fotografias: GALICIA, G, P. (2014)

Uma característica do cosmos *wixarika* é que, através deste, “o pequeno círculo da etnia se expande imaginariamente para adquirir dimensões universais. Desde as pedras até os astros, toda forma parte do próprio sistema de parentesco” (NEURATH, 2000 tradução própria). O mundo para este povo acontece nas festas

e nos rituais onde as pedras e tudo o que existe formam parte do sistema de parentesco.

Para os *wixaritari* o que acontece nos rituais é o sucesso mesmo “real e efetivo” (NEURATH, 2000, p.58). Neste contexto, numa sincronia de temporalidade mítica e do presente, onde o cotidiano é um resultado do acontecimento mítico, a comunidade na experiência coletiva, volta e cria e recria os mitos de criação do mundo, da humanidade, da natureza, dos astros e das coisas.

Nas origens mitológicas dos *wixaritari*, “todas as coisas, espécies plantas, animais, e seres humanos, formavam uma unidade indiferenciada” (NEURATH 2000, p.57), logo então podiam se comunicar já que todos conseguiam se entender, porém, depois se estabeleceu a ordem categórica regras de “intercambio” e “Alternativas rítmicas de segmentos temporais” (NEURATH, 2000).

Os intercâmbios rituais expressam a solidariedade entre os membros da comunidade que como já falamos aqui, não só são desta dimensão, também são os provenientes do mundo do intangível: os mortos, os ancestrais, os fenômenos da natureza, portanto, os que moram e habitam os lugares sagrados.



Figura 15: Intercambio Ritual em *Tateikie, Mexquitic Jalisco México.*

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. GUZMAN, P. O. e GALICIA, G. P. (2015)

En las fiestas se realiza una serie de intercambios rituales de alimentos (tamales, pinole, caldo, atole, buñuelos, trago), que unen a los grupos domésticos entre sí y con la comunidad. La comida es aportada por diferentes casas y concentrada en un fondo común. Este fondo común se vuelve a distribuir entre todos, de manera tal que todos comen la comida de todos. Por otra parte, se preparan ofrendas de flechas, jícaras, velas y otros objetos, mismos que son untados con la sangre de los animales ritualmente sacrificados. Después de las fiestas se realizan peregrinaciones para entregar estas ofrendas a los lugares sagrados donde moran los antepasados deificados. Éstos se alimentan con la sangre y utilizan los objetos ofrendados como instrumentos mágicos para sus quehaceres divinos. En contraparte (contradon), los dioses se sacrifican en beneficio de la humanidad, transformándose en aquello que los seres vivos requieren. Ofrecen como su regalo más precioso el “agua bendita” de la lluvia¹⁴ (NEURATH, 2000 p. 60)

¹⁴ Nas festas se realizam uma serie de intercâmbios rituais de alimentos (*tamales, pinole, caldo, atole, buñuelos, trago*), que unem aos grupos domésticos entre eles e com a comunidade. A comida é aportada pelas diferentes casas e concentrada no fundo comum. Este fundo comum volta a distribuir entre todos, de maneira que todos comem comida de todos. Por outra parte, se preparam oferendas de frechas, *jicaras*, velas e outros objetos, mesmos que são ungidos com o sangue dos animais ritualmente sacrificados. Depois das festas se realizam peregrinações para entregar estas oferendas aos lugares sagrados onde moram os antepassados divinizados. Estes se alimentam como o sangue e utilizam os objetos oferendados como instrumentos mágicos para seus fazeres

Segundo Benitez (1996), os *wixaritari* se distinguem por elementos que caracterizam sua cultura, sua forma ancestral de vida, sua organização comunitária e sistema de governo, seu pensamento mágico religioso, suas *cerimônias* e o conceito de território ou “Mãe Terra”, considerado um todo sagrado.

O complexo de crenças e deuses manifesta-se em todas as expressões artísticas dos *wixaritari*. Lumholtz (1972) explica os deuses *wixaritari* como personificação dos fenômenos naturais. O deus Fogo é chamado de avô porque sua existência antecede ao Sol e às deusas Terra e Água, como mães, porque são consideradas a origem da vegetação e das chuvas. Segundo esse autor, a cosmogonia *wixaritari* afiança que existe uma mãe em cada ponto cardinal e outra acima, cuidando para que o universo não caia. *Nakawé*, a bisavó, está embaixo da terra, protegendo o mundo subterrâneo o do feminino.



Figura 16: Quadros de estame, arte expressivo do povo Wixarika, na figura da esquerda vemos a *Tukutsi Nakawé*, bisavó protetora Wixarika, e na figura da direita vemos a cosmovisão dos *wixaritari* a partir do reconhecimento do avô *Tamatsi Kayumari*¹⁵ (avô veado)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora Fotografias: Fotografias: GUZMAN, P. O. e GALICIA, G. P. (2020)

divinos. Em contraparte (*contradom*), os deuses se sacrificam em benefício da humanidade, se transformando em aquilo que os seres vivos requerem. Oferecem como seu presente mais precioso a “água bendita” da chuva. (NEURATH, 2000 p. 60)

¹⁵ O avô *Tamatsi* de quem surge todo desde que emerge a mar poente, e que peregrino na procura do disco solar, e que encontro no amanhecer no *Parietsika* (*Cerro del Quemado*) em *Wirikuta* em *Real de Catorce*, San Luis Potosí, México.

Tukutsi Nakawé é a avó mais antiga de todas, a mãe da mãe terra na sua personalidade feminina. As reminiscências simbólicas da sua personalidade sustentam o marinho, o não formado, o anterior ao ascenso do disco solar em *Wirikuta*, e a aliança com o *Hikuri*. Assim porta a dualidade fundamental entre criação e destruição, é parceira fundamental do *Na'r'* quem é o fogo fundamental incontrolado que destruí.

A contraparte de *Na'r'* é *Tatewari* (O fogo), é um dos principais entre as divindades para os *wixaritari*, que, como Avô Fogo foi o primeiro cantador do *Mara'akame* e o primeiro a dirigir a caça de *peyote* (Furst 1972, p. 8), além, é a fogueira dentro do *Tukipa*¹⁶, o templo ou *Callihuey*, portanto é o fogo domesticado ao que está submetido ritualmente a avó *Nakawé*.



Figura 17: Fotografia do Callihuey em *Tateikie*, *Mexquitic* Jalisco México.
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora Fotografia: GALICIA, G. P. (2014)

Na mitologia *Wixarika* se reconhecem três ciclos míticos: O primeiro vai do que não está formado até o ascenso do disco solar ou amanhecer e o

¹⁶ “Nos grandes templos (*tuki*, *callihuey*), nos centros cerimoniais *tukipa* e nos quintais do *mitote* encontramos modelos mais complexos do mundo. Estas “casas grandes” são representações do cosmos inteiro e, à vez, as aldeias onde habitam os ancestrais fundadores ou deuses. Também o termo *huichol Kiekari* ilustra esta identificação, já que significa, “*rancheria*”, “comunidade” e “mundo”” (NEURATH, 2004 p. 61 tradução própria)

descobrimto do Hikuri que é dado ao homem por *Kauyumari* (avô veado). O segundo ciclo, refere-se ao dilúvio e a origem do território e do povo Wixarika e o terceiro refere-se a chegada do cristianismo e o dinheiro que pode se situar na origem da evangelização da *Mesa del Nayar*, que começou aproximadamente em 1722, e culminou ao redor de 1850, com o levantamento de igrejas católicas e destruição de templos *wixaritari*, o que provocou o início da rebelião que culminou com a adoção da religiosidade misturada, que teria a ser desenvolvida na evangelização colonial (TIJERINA, 2012 p. 202).

O avô Veado, por sua participação na criação do mundo, é ajudante do Avô Fogo, posteriormente criador do milho e do *Hikuri* ou *peyote*. Benitez (1996) aponta ao Veado como um elemento mesoamericano comum nos códices dos deuses formadores de homem e mulher, representados por uma veada e um veado, que pudessem representar a dualidade.

O *Tayau* o pai sol, é assimilado a Jesus Cristo e sua parceira-mãe *Tatei Wierika Wimari*, a jovem águia da Real Deusa dos céus, é assimilada como a Virgem de Guadalupe, assim é entendida na sua materialização, na águia do Escudo Nacional Mexicano. Por isto, *Nakawe*, faz um cruzamento pelos ciclos míticos e se incorpora à *Guadalupana*, uma personificação dos mexicanos ou *teiwarixi*¹⁷, e que faz alusão à fertilidade, ao aquático e ao feminino.

Watakame é o primeiro agricultor que é sobrevivente do dilúvio e pai primordial dos *wixaritari*, é o primeiro semeador do milho. Este personagem é quem viaja pela primeira vez na trilha da canoa na mitologia Wixarika, e estabelece sua concepção do território sagrado considerado pelos estudiosos do tema como 'quincunce' que é a seguinte:

Desde o *Coamil* de *Watakame* (*Santa Catarina* na Serra Norte de Jalisco, México) até o Sul que está em *Xapawiyeme* (na *Isla de los Alacranes* em *Chapala*, Jalisco México); seguindo até o Norte, em *Hauxamanaca* (no *Cerro Gordo* em Durango, México), onde está o báculo mágico de *Nakawe*, até ao Oeste, em

¹⁷ Os que não são *wixaritari* e que habitam o território mexicano.

Haramara (na pedra branca frente a *San Blas*, Nayarit México) e por último a *Wirikuta* (nas cercanias de *Real de Catorce*, San Luis Potosí, México).

Segundo algumas narrações estas peregrinações se iniciaram no Norte para ir a procurar *hikuri*, entretanto em outras narrações se inicia no poente com a saída do mar dos primeiros seres que iniciariam este caminho na procura da luz. As direções se invertem num entrecruzamento de diversos fatores, desde econômicos até oníricos desde o tempo mítico ao tempo real dos *wixaritari*.

Cada rumo do plano antes descrito pode se associar com as diversas classes de milho, que se distinguem por suas cores, esta diversidade cromática apoia, seu parentesco com os protetores-antepassados de cada rumo. Neste caso o mito indica um estabelecimento de que o ato de semear na sua ritualização pode ser um ato simbólico, mágico ou sagrado de propiciar a fertilidade. Na seguinte imagem podemos ver os milhos das cores que levam os wiraritari para abençoá-los na peregrinação a *Wirikuta*:



Figura 18: Fotografia de pessoa levando milho para abençoar na peregrinação de *Wirikuta*, *San Luis Potosí*, México.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia NATES, O. C. (2014)

Esta primeira ação é transmitida no mito por *Takutsi Nakawe* a *Watakame* e é apresentada ao semeador divino por *Tatei Niwetiska* que é a mãe do milho. Na ritualização das tradições *Wixarika*, o ato de fechar as *cerimônias* sinalizando os

rumos, é quando o sementeiro o Mara'akame, pede proteção para o território ao mesmo tempo que pede pela fertilidade dele. Outra personificação importante para os *wixaritari* é *Tatei Yurienaka* que é a mãe terra, quem em sua forma feminina muitas vezes é representada pelas mulheres carregando seus filhos.

Nos mitos dos *wixaritari* se estabelece a ideia de ir do poente ao oriente, o seja, com a procura da luz, que se transmite na trilha de *Kauyumari*, ou busca do Sol nascente. É muito simples, é emparentar através dessa procura, o vínculo entre a procura do milho e do *hikuri*, já que, quando o Mara'akame se dirige a *Tatei Niwetsika*, vai também na procura do *Nierika* ou conhecimento, deste modo, precisam do apoio dos *teiwari*, que na sua apresentação mítica são formigas ou *tsarixi*, que rodeiam a *Niwetsika*, já que eles conhecem o lugar onde se encontra o milho.

O Mara'akame deve se dirigir ao monte com a intenção de caçar, mas como no mito, ao mencionar a *Watakame*, não consegue ver, pois as formigas teriam de ter comido, os olhos dele e por isto perderam a visão. A visão vai voltar para ele só quando *Nakawe*, se apresente ante ele em sua personalidade de javali, que é sua personalidade mais selvagem. Neste sentido *Nakawe* se associa com o aquático, com a morte e com a fertilidade. Por esta natureza de elementos na personalidade da *Nakawe* é que pode outorgar a visão ao Iniciado, por tanto ele pode ir já ao deserto para encontrar o *hikuri* ou *peyote*.

A ideia dos *wixaritari* ao redor dos *teiwari*, está relacionada com o lugar do não formado, dos monstros, portanto tudo o que está associado com os mestiços e que se encontra localizado no poente é parte do mundo do subterrâneo, porém, os *teiwari* que como já vimos são os que não são *wixaritari*, tem algo que o povo Wixarika considera como sagrado, o *hikuri*, a planta que dá *Nierika* ou 'o dom de ver' aos Mara'akame, portanto as energias que trabalham os mestiços ou *teiwari*, correspondem ao terceiro ciclo mítico, assimilando símbolos como a águia real contida no dinheiro mestiço, que é a energia de *Nakawe* e o emissário solar que devora a serpente aquática é o *Tatei*, se convertendo em propiciadores de prosperidade material.

O *peyote* ou *Hikuri* / *Jiculí* de nome científico *Lophophora williamsii*, é uma cactácea que habita nas áreas áridas da América do Norte, desde o deserto de San Luis Potosí, no México, até o sul dos Estados Unidos. É usado como um elemento cerimonial e de cura. Provoca fortes visões caleidoscópicas, ricamente coloridas, que modificam os sentidos da audição, do tato, do paladar, da visão, e às vezes modifica a fala.



Figura 19: Fotografia (1) esquerda: cacto *Hikuri* ou *Lophophora williamsii*, ainda semeado. Fotografia (2) direita: cacto colhido na peregrinação ao deserto de *Wirikuta* em San Luis Potosí, México.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora Fotografias: (1) GALICIA, G, P. (2014) e (2) NATES, O, C. (2014)

Hoffmann e Schultes (2000) apontam dois estados alterados na ingestão da cactácea: um período de satisfação geral, acompanhada de uma sensibilidade intensificada seguido por uma fase de calma e sensação de peso muscular, com diminuição na atenção de estímulos externos, enquanto aumenta a concentração meditativa. Os *wixaritari* cortam a coroa da planta e a secam para ingeri-la como alucinógeno. A cabeça seca tem a forma de um disco e é conhecida como “*botom de mescal* ou *hikuri*”. Quando se retira uma coroa do jeito correto, a planta desenvolve por muitas vezes novas coroas.



Figura 20: Fotografia da colheita do cacto *Hikuri* no deserto de *Wirikuta* em San Luis Potosí, México. FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora Fotografias: NATES, O, C. (2014)

O povo Wixarika considera que essas plantas são presentes dos deuses, ou os próprios deuses. Portanto, elas são sagradas e veneradas, consideradas parte da tríade de elementos sagrados: veado-milho-hikuri. O contexto cultural considera um complexo de personalidades que dependem não só dessa tríade, mas de uma série de desdobramentos em outros elementos, outras plantas e, portanto, em outros deuses.

Muitas das práticas religiosas entre os *wixaritari* são consideradas “o costume”, porque só assim é possível manter a ordem das coisas. As autoridades religiosas tradicionais contam com forte autoridade moral, incluindo os *Mara’akate*, cantadores encarregados de presidir as cerimônias, e curar e limpar os corpos das pessoas. Portanto, suas ações não se limitam a um espaço cerimonial concreto e determinado.



Figura 21: Fotografia do ritual no deserto de *Wirikuta* em San Luis Potosí, México.
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora Fotografias: GUZMÁN, P, O. (2014)

Segundo Leach (1976, p. 126, tradução própria) “os simbolismos podem ter um significado ritual, mas também podem ter ao mesmo tempo um significado prático (técnico), e os dois tipos de significado nunca estão totalmente separados”. Disso se depreende que a ação das autoridades *wixaritari* têm como objetivo o que menciona Horacia Fajardo:

“‘el costumbre’ como una plataforma de hábitos que trascendió hacia el *habitus*: ordena las actividades sociales e individuales al tiempo que las explica en integrar la organización de la dispersión de las familias, sus ceremonias, la producción de alimentos y ciertas relaciones de poder y autoridad en un marco de conocimiento donde lo mítico se mezcla con lo natural”. (FAJARDO, 2007. P. 129)¹⁸

A sociedade, a política e a economia dos *wixaritari* estão intimamente ligadas à sua cosmogonia, aos astros, à natureza e ao tempo-espaco sagrado das suas trajetórias ancestrais.

¹⁸ ‘O costume’ como uma plataforma de hábitos que transcendeu ao *habitus*: ordena as atividades sociais e individuais ao tempo que as explica em integrar a organização da dispersão das famílias, suas *cerimônias*, a produção de alimentos e certas relações de poder e autoridade em um marco de conhecimento onde o mítico se mistura com o natural”. (FAJARDO, 2007. P. 129, tradução própria)



Figura 22: Fotografia na preparação da caça de veado em Tatekie, Mezquitic Jalisco, México.
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora Fotografias: GUZMÁN, P, O. e GALICIA G, P. (2014)

Trata-se de recriar o que os ancestrais fizeram, de manter um olhar no passado em realidades paralelas: a dos homens – realidade física – e a dos deuses – realidade intangível ou invisível –, traspassada pela *Nierika* – ‘*don de ver*’ e conectar diferentes realidades de espaço-tempo – na procura do conhecimento curativo e dos encantamentos.

2.4 O CICLO DE FESTAS NEIXA

As festas cerimoniais que se integram ao ciclo agrícola não constituem um sistema estático e simétrico, com categorias exatas. É muito fácil cair no erro de se priorizar o aspecto ritual para se entender o ciclo dessas festas, mas não se pode estruturar o cotidiano *wixarika* apenas com base nas festas, nos mitos e sonhos dos Mara’akate. Para isso, é necessário considerar realidades que se transformam e se desordenam por uma infinidade de fatores, para não enrijecer ou petrificar suas partes.

Apresentamos no seguinte esquema a relação dos processos das festas Neixa e das peregrinações aos lugares sagrados do ciclo cerimonial das peregrinações da cultura Wixarika:

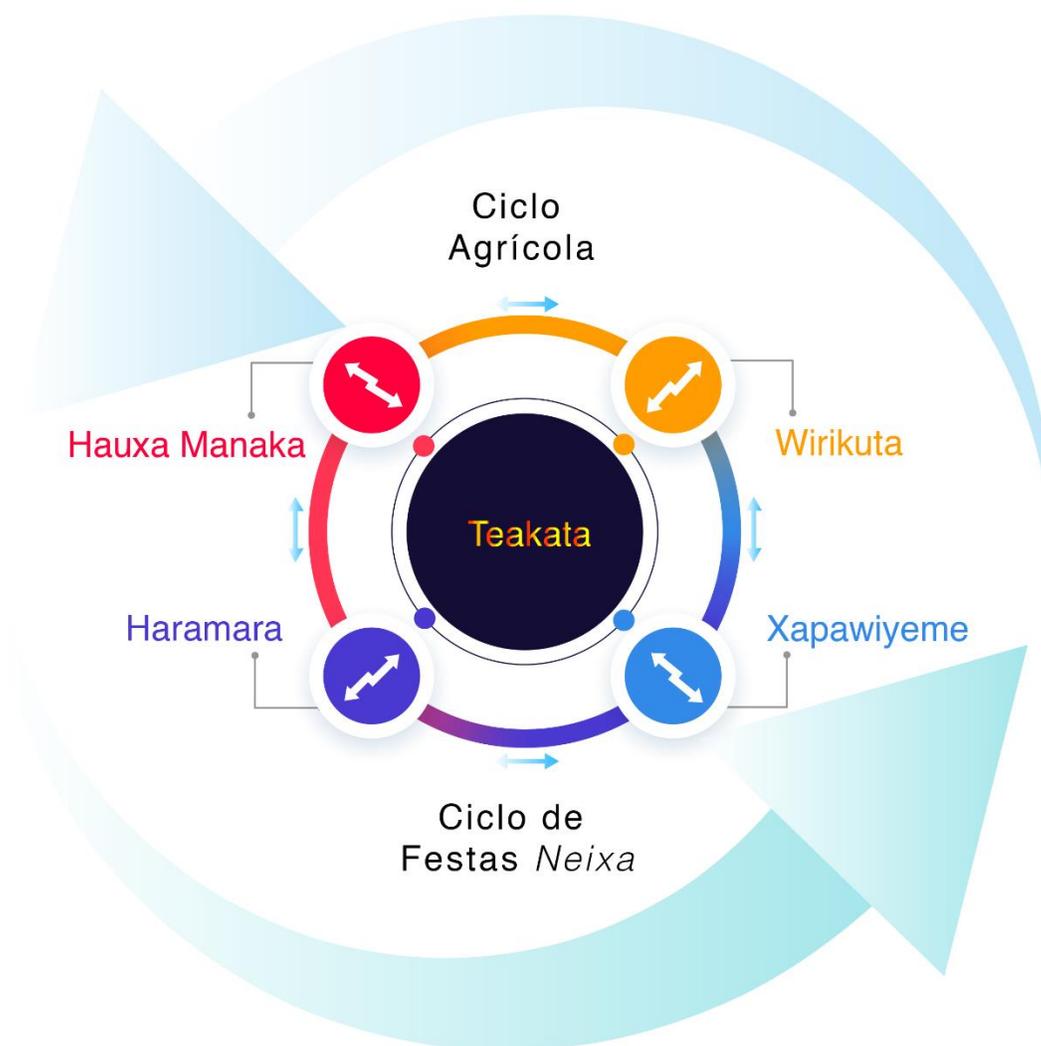


Figura 23: Imagem do Ciclo cerimonial das peregrinações e festas da cultura Wixarika.
Desenho: GUZMÁN P.O. Realização: GALICIA G. P.
FONTE: Própria

Aliás, vamos colocar uma apreciação do que poderia ser um sistema de festas em consequência do sistema agrícola que Amanda Chávez no seu trabalho de pesquisa dos *Elementos de poder en los procesos dancísticos de la ritualidad*

wixarika (2003) retomado na sua tese de doutorado *sobre las transformaciones sociopolíticas (1970-2010) en las comunidades wixaritari de la Sierra Norte del Estado de Jalisco* (2015), engloba sete festas.

A seguinte imagem mostra a classificação que Chávez faz com a intenção de figurar o ciclo das festas Neixa colocando a ideia de que as festas *wixarika* não podem ser esquematizadas de uma maneira estática como já falamos anteriormente, por tanto temos que compreender que na realidade estas festas podem acontecer de diferentes maneiras, correspondendo a sua transformação por se tratar de uma cultura viva e em constantes alterações:

Ritual	Mawarixa	Tatei Neixa	Peregrinacao a Wirikuta	Semana Santa	Haunive Narika	Hikuri Neixa	Namawita Neixa
Data	15 de setembro	Outubro-Novembro	Dezembro-março	Abril	Abril	Junho-julho	Julho
Tempo Meteorológico	Outono	Equinócio de outono	Secas	Equinócio de primavera	Equinócio de primavera	Chuvas	Chuvas
Ciclo Agrícola	Frutos verdes	Piscar	Tumba	Roza	Roza	Queima	Semear
Mitema	Noite	Amanhecer	Amanhecer	Meio dia	Meio dia	Entardecer	Noite
Exégesis	Oferecer os primeiros frutos aos cinco lugares sagrados	Agradecer as chuvas e abençoar os novos frutos	Trazer o peyote e a vida	Morte e ressurreição de cristo	Festejar aos santos	Trazer chuvas	Que sigam as chuvas
Ritema	Atado do grupo	Nascimento do universo	Passo de criança-adulto	Morte e nascimento do sol		Desatado do grupo	Derrota do sol

Figura 24: Tabela das Festas Wixarika no ciclo Neixa
 FONTE: CHÁVEZ (2015) tradução própria.

As festas correspondem a dois níveis: um, do templo da comunidade, o *tukipa*; o outro, dos templos familiares, o *xirikite*. As cerimônias familiares na atualidade alcançam a escala que antes apenas eram alcançáveis pelos rituais comunitários.

A descrição das *cerimônias* apresentadas a seguir tem por base a catalogação de festas de Chavez (2003, 2015) e a etnografia do meu trabalho na comunidade de Tateikie e Cebolletas (2006-2015) para o trabalho de mestrado “*Cjhoon Nijme, Niwetsika o Mujer Maíz: uma propuesta escenica para Maria Sabina de Jose Cela*” (2016):

O ciclo ritual se inicia com a festa *Mawarixa*, comumente realizada no mês de setembro. Tem como objetivo realizar oferendas a *Niwetsika*, a deusa do milho, e a outras deidades que possibilitam aos homens a colheita dos frutos da terra sem doenças. A oferta dos primeiros frutos às deidades é uma mostra de respeito.

A segunda cerimônia ou festa é o *Tatei Neixa*, ou Festa do Tambor, celebrada entre os meses de outubro e novembro, em que se abençoam os primeiros frutos já colhidos. É também um ritual de iniciação para as crianças de um a cinco anos de idade, que começam a aprender como se deve seguir “o Costume”. Nessa festa, usa-se o *Tepu* (tambor), que acompanha os cantos e as narrações dos *mara’akate*, nos quais se realiza a viagem ritual em outra realidade, invisível, da peregrinação, a *Wirikuta*. Nesses eventos, explica-se onde ficam os pontos sagrados e como devem ser feitos os rituais; onde se deve deter para oferecer e cantar, na viagem que realizarão depois, com os pais, para se integrarem à vida *cerimônial* e laboral das suas comunidades.

A realização dessa cerimônia visa também a agradecer pelas chuvas, pela colheita e a pedir que as chuvas voltem no seguinte ciclo anual agrícola. A festa se inicia ao amanhecer à diferença de outras, que se iniciam ao anoitecer.

Esta festividade se realiza na serra, para chegar se pode ir por diferentes transportes. Em meio da paisagem de serra, arvores, casas de adobe se encontram imersas num lugar que parece ser de outra época e outro espaço que não é o real. Encontramos espiga do milho, e casas especiais construídas para guardar este elemento bicultural e alimentar.

As crianças sentadas na terra com suas roupas coloridas e as pessoas caminhando por trilhas entre as montanhas ajudadas por animais (burros) que

carregavam as coisas deles para chegar até a festa. Indo pelas montanhas e já descendo delas, depois de uma longa caminhada começa se escutar o som do *Tepu* (tambor *cerimonial*) que vai marcando com o ritmo os pulsos do coração para chegar aos templos que estão escondidos entre as árvores.

Chegando ao lugar as pessoas vestidas com suas roupas coloridas e as crianças estão sentadas num círculo onde fazem sons com *maracas* (chocalhos) ao ritmo do *Tepu* que está sendo tocado por um *Mara'akame*. Limpas rituais com flechas, velas e penas são realizadas entre tanto o canto do *Mara'akame* e respondido por outros cantos dos outros *Mara'akate*.

Os cantos que são com ressonâncias nasal-frontais, indo de graves e agudos que parecem provir de respirações profundas que vão ocupando o ar de forma circular e que com uma fluidez sem nenhum esforço do corpo, só deixando sair o som da boca quase fechada. O vibrato é um elemento constante, e passa de ser entre diafragmático e vocal. Rezas são parte do ritual fazendo uma paisagem sonora, harmonizada com tudo o que está acontecendo.

As mulheres na moenda do milho e o trabalho coletivo na festa são constantes, o dia todo se trabalha de diferentes formas, entre o canto do *Mara'akame* o toque do *Tepu*, as mulheres fazendo comida no fogo com lenhos, fazem *tortillas*, cuidando e carregando seus bebês.

Num lugar distinto se faz o sacrifício do boi, acompanhado do canto do *Mara'akame*, a sonoridade deixa a todos em silêncio para escutar o canto. A imagem das penas dos *Muvieris* dialogando com o ar, se vê como se vise a força das aves nas posições que tomam para limpar o espaço e aos participantes da cerimônia.

Se fazem a elaboração das oferendas: velas, flores de papel, se sentam para fazer, cortando papel para fazer as flores e colocar nas velas. Oferendas que foram dispostas para o intercâmbio com o sagrado.

En los ritos agrícolas simples –sobre todo en los que se realizan en los patios familiares– se intercambian ofrendas por lluvia y salud. Casi cualquiera puede realizar estas ofrendas y asegurar así el bienestar de su

gente, de su ganado o de sus coamiles (campos de cultivo). En la relación entre los seres humanos y las deidades prevalece un espíritu de reciprocidad, aunque en las mismas ofrendas huicholas también se observa cómo las relaciones recíprocas se convierten en asimétricas: la ofrenda dirigida a una deidad también tiene carácter de oración. Las plegarias se inscriben en la “decoración” de las ofrendas: pinturas sencillas, figuras de cera y objetos en miniatura. Y aunque en muchos rituales no se enfatiza este aspecto, queda claro que las deidades receptoras de los objetos donados no están obligadas a conceder todo lo que se les pide. (NEURAT, 2000, p. 60)

Os mara´akate rezam e cantam limpando a todos os presentes. Entre rezas e gritos do boi, se apresenta a oferenda e se coloca a energia do sangue nos objetos votivos que estão sendo abençoados para pedir pelo sustento das famílias dos wixaritari. Entretanto o boi está sendo cortado para preparar a comida com ele, a festa continua sendo uma convivência familiar. Dentro de danças, os sons incansáveis do Tepu e os cantos dos Mara´akate não deixam de ser uma paisagem sonora que envolve o ritual.

A terceira cerimônia do ciclo é a peregrinação ao *Wirikuta*, que é um percurso pelas trilhas desde a Serra Wixarika, no estado de Jalisco, até o Deserto de *Real de Catorce*, em San Luis Potosí. Os rituais realizados nesses pontos são de limpeza ou de batismos, e são marcados por oferendas e sacrifícios de jejum de carne e sal, e de abstinência sexual. Esta peregrinação se faz no período de secas, entre os meses de dezembro e março, e dura aproximadamente três dias e duas noites, desde a saída até a chegada ao *Cerro del Quemado* ou *Paritek+a*.

A quarta festa – que envolve costumes das tradições cristã e *wixarika*, parte fundamental da cosmogonia dos *wixaritari* – se realiza na Semana Santa e coincide com as datas marcadas de cada ciclo cristão. O Cristo, cuja morte e ressurreição se celebra nessa festa, é visto como o Avô Sol. A série de eventos que duram quatro dias aproximadamente desde a preparação para o jejum da Semana Santa até o nascer do Sol, no Domingo da Ressurreição. Nessa festa, se fazem rituais com cantos e danças, e a troca de comida e as oferendas também são essenciais.

A quinta festa, a *Haunivenarixa*, também sintetiza práticas católicas e ancestrais. Nela, levam-se as imagens da igreja católica ao centro das cabeceiras

comunais¹⁹. Com danças e músicas no *Tukipa* (templo comunal) e com fogo *cerimônia* se realiza essa cerimônia. A festa se realiza logo depois da Semana Santa, no Domingo da Ressureição.

A sexta festa, a *Hikuri Neixa* (Festa do *Peyote*), é a festa em que os peregrinos são abençoados e se liberam das obrigações do ciclo de secas. A festa, em que também há troca de alimentos, marca a transição entre o ciclo agrícola das secas e o das chuvas. A intenção é trazer as chuvas. Os *wixaritari* preparam muita comida, *tejuino* (uma bebida à base de milho) e oferendas, dançam e cantam durante quatro dias, aproximadamente.

A sétima e última festa, a *Namawita Neixa*, é aqui que se semeia à *Niwetsika* (Mulher de Milho) a fim de propiciar a semeadura das terras. Nela, os milhos que foram abençoados são semeados com danças e com cantos, na intenção de garantir bom sustento familiar.

2.5 DA GEOGRAFIA SAGRADA WIXARIKA

De acordo com uma panorâmica sobre o território *wixarika*, o lugar que ocupam no mundo os *wixaritari* se reconhece pela concepção de forças contrastantes, mas complementares, identificáveis com a luz e a escuridão, o seco e o aquoso, o feminino e o masculino, a noite e o dia, a época de chuvas e a de estiagem, acima e abaixo, o sul e o norte, o Oriente e o Ocidente; portanto, com o lugar de onde sai o Sol e o lugar onde ele se oculta (JÁUREGUI, 2004).

Os *wixaritari* ocupam a porção oriental do território, ou seja, onde nasce o Sol: o quente, o seco, o luminoso, o acima. Portanto, identificam-se como seres luminosos. Muratalla (2015) afirma que, na cosmovisão *wixarika*, considera-se que para cima se chega ao Deserto de Wirikuta, em San Luis, no México, e, para baixo, vai-se ao Oceano Pacífico. São dois pontos simbólicos de sua cosmografia: o deserto onde cresce o *peyote*, que corresponde também ao Sol e ao Veado, para

¹⁹ Centro governamental no qual se reside o governo tradicional na comunidade.

onde os *wixaritari* se dirigem, ano após ano, para a “caça” e a procura do *peyote*. É a entrada do infra mundo, onde vive a Avó-Mãe, simbolizada por uma grande pedra branca, próxima à praia do Porto de *San Blas*, em *Nayarit*, no México, lugar sagrado para onde os *wixaritari* também se dirigem a fim de deixar oferendas, flechas e vasilhas votivas, entre outros objetos sagrados.

Essa complementariedade, relatividade, e ambivalência das áreas (acima-abaixo), consiste no entendimento da relação entre a vida e a morte, pois, assim como no luminoso e acima se produz vida, e o nascimento do Sol, os elementos desse espaço também morrem e se regeneram. Conseqüentemente, o território onde morre o Sol, abaixo é escuro, onde moram os mortos, é também gerador de vida. Segundo Preuss (1998, p. 19), no pensamento ameríndio, a vida sempre tem seu correspondente, que é a morte, e esta tem o correspondente, que é a vida.

Segundo Iturrioz Leza (2015) junto à toponímia convencional da geografia física, existe também uma toponímia simbólica, marcada pelo passado vivido na atualidade. É justamente nela que se codificam elementos da memória cultural que servem de suporte a ritos, mitos e gêneros da literatura tradicional, incluindo as cerimônias *wixarika* e o canto dos *mara'akate*.

Para Iturrioz (2015), a toponímia sagrada se revela para além das características materiais do terreno, na significação do que a cultura outorga a partir das histórias, dos mitos e ritos relacionados aos ancestrais fundadores. Ou seja, se a toponímia convencional do espaço ordena condutas materiais dos humanos, a toponímia simbólica coloca esse espaço à ordem da memória cultural e da mitologia, que por si, evoca seres, trilhas e feitos que dão profundidade no sentido material e, por conseguinte, nos processos de sacralização.

A geografia ritual e sagrada dos *wixaritari* tem como coordenadas os cinco lugares mais importantes mencionados em seus cantos e mitos, que, relacionados aos cinco pontos cardeais *wixarika*, formam uma cruz, emblema cosmogônico dos *wixaritari*, onde é possível reconhecer à sua concepção sobre o universo, tendo o Cosmos dividido em quatro partes, e um centro, à maneira de quincunce, que Hector Medina (2015) classifica e registra da seguinte maneira



: **Figura 25:** Imagem da Geografia Cardinal Wixarika. 'Quincunce'
 FONTE: MEDINA (2015) tradução própria.

Na atualidade as direções das viagens e peregrinações dos *wixaritari*, não são fechadas, são tradições vivas e dependem de muitos fatores, desde a compreensão da mitologia, das possibilidades econômicas dos peregrinos até dos sonhos dos *Mara'akate*, indo de um lugar a outro e em datas distintas, mas sempre correspondendo a necessidades agrícolas e de trabalho, assim de sobrevivência.

Nessa ocupação sagrada, na qual a vinculação entre tradição, crenças e saberes remonta a memórias ancestrais, encontra-se o passado confrontado com o presente, desde a natureza do espaço até celebrações que se oficializam em calendários religiosos e agrícolas. Descreveremos sua continuidade, a partir de fontes bibliográficas e dos diários de campo feito pela pesquisadora desde 2011, após acompanhamento aos *wixaritari* em diferentes ocasiões, festas ou peregrinações, em uma narrativa visual por alguns dos sítios sagrados e de algumas celebrações classificadas como festas Neixa:



Figura 26: Imagem do *Kiekari* (mapa dos lugares sagrados)
 FONTE: CHÁVEZ (2015) tradução própria.

1. *Hamaratsi* ou *Haramara* no extremo Oeste, no Oceano Pacífico, Mar de Nayarit, no México, onde se destaca a importância do *Waxiewe* (Pedra Branca), pequena ilha no mar.



Figura 27: Fotografia de *Hamaratsi* ou *Haramara*. Pedra sagrada no mar de Nayarit, México.
 FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: GUZMÁN, P, O. e GALICIA G, P. (2015-2021)

Para os *wixaritari* é muito importante realizar a peregrinação a *Tatei Haramara*. Como eles moram retirados a mais de cem quilômetros, é vital para eles viajar e visitar a mãe da origem, pois para eles é a fonte primordial da água, é de onde saem algumas ondas que são transportadas por *Tamatsi Eakatéiwari*, “Nosso Irmão Maior ou Vento Vizinho”, para logo se converter nas nuvens que estão nos diferentes pontos cardinais.



Figura 28: Fotografia de pessoas *wixaritari* na peregrinação a *Haramara*. Nayarit, México
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: GUZMÁN, P, O. e GALICIA G, P. (2015-2021)

A chuva e as nuvens são serpentes que chegam aos diferentes lugares da cosmografia sagrada. Por isso, os *wixaritari* vão ao Mar, a *Tatei Haramara*, para agradecer a fertilidade e até para procurar terra, com virtudes de fertilizar os campos da serra. Vão visitar a Nossas Mães, *Tateteima*, que inclui a Nossa Mãe Jovem Águia, *Tatéi Werika Wimari*, que como águia bicéfala vigia o pôr do Nosso Pai o Sol no ocidente e seu acesso ao oriente, para voltar a permanecer com Nossa Mãe o Mar.



Figura 29: Fotografia de pessoas *wixaritari* na peregrinação, chegando a *Haramara*. Agradecendo e abençoando seus objetos sagrados. Nayarit, México
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: GUZMÁN, P, O. e GALICIA G, P. (2015-2021)

As lagartas (*kawite*) saíram do mar, desde *Tatei Haramara*, para iniciar o caminho até o oriente e conhecem as trilhas da peregrinação, a *Wirikuta*. Chegando a *Wirikuta*, as lagartas se convertem em borboletas, no momento quando nasce o Nosso Pai o Sol, ascendendo ao sétimo nível. Os *kawiteru* (cumprem com as funções religiosas e políticas) são iguais às lagartas, conhecem os lugares sagrados, um por um, e vão com jejum e respeito, em sua peregrinação anual, até cumprir com os compromissos e andar pelas trilhas dos ancestrais.



Figura 30: Fotografia de *Mara´akame* abençoando e limpando as pessoas com seus *muvieris* (penas ou objeto de poder) Nayarit, México
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: GUZMÁN, P, O. e GALICIA G, P. (2015-2021)

É um caminho longo de devoções, seguido de responsabilidades de cargos públicos que a comunidade pede para cumprir e conservar 'o costume'. Eles oferecem bodes ou bois, o sangue corre pelo mar, e os *Mara'akate* cantadores cantam e rezam, colocam *uxa* e caminham até a entrada do mar. Nas ondas deixam o sacrifício com o sangue do bode para agradecer e rezam fortemente por suas famílias.



Figura 31: Fotografia de pessoas *wixaritari* realizando a oferta de sangue cortando o pescoço do bode, na peregrinação a *Haramara Nayarit*, México
FONTE: GUZMÁN, P, O. e GALICIA G, P. (2015-2021)

As sensações e os sentimentos entre os *wixaritari* são fortes, devido ao trabalho e o esforço para chegar até aí, já que tem procurado o dinheiro e a energia para poder realizar esta viagem. Assim como todo o peso e responsabilidade que implica fazer uma viagem com sua família para agradecer e pedir por sustento, é uma carga herdada desde tempos ancestrais, que transcendem deixando obrigações para as famílias *wixaritari* cumprirem.



Figura 32: Fotografia do Mara´akame Santos Bautista indo perto da pedra de Haramara para deixar suas oferendas. Nayarit, México
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: GUZMÁN, P, O. e GALICIA G, P. (2015-2021)

As *cerimônias* são precedidas pelos *Mara´akate*. Ao mesmo tempo que nas pedras repousam os pelicanos de patas azuis, do bote são escutadas as rezas, onde estão as pessoas, perto da pedra que é *Haramara*. Até acima um pássaro enorme que vigia e observa todos os esforços dos *Mara´akate* que com suas penas bendizem e agradecem todas as bênçãos para sua família.

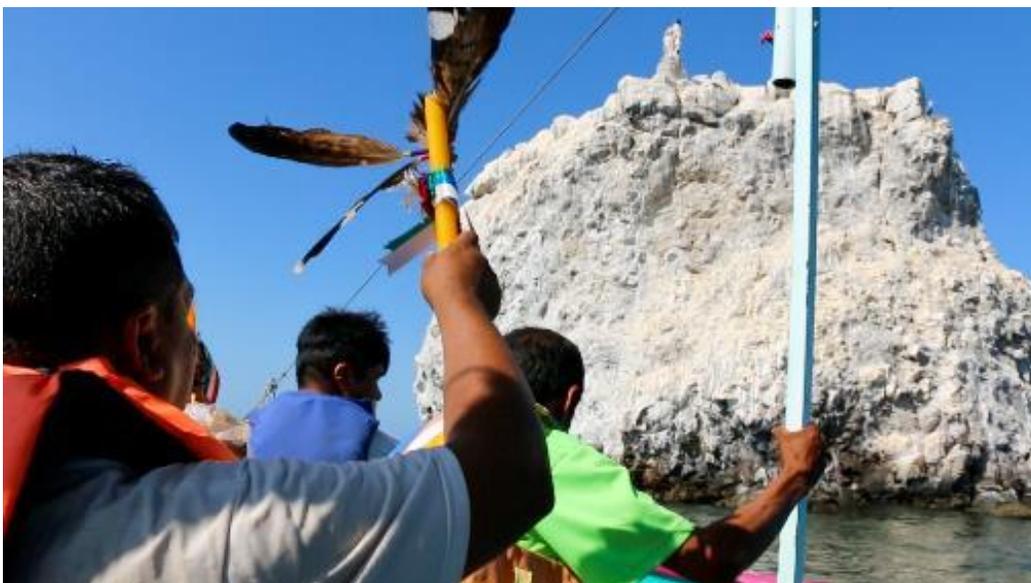


Figura 33: Fotografia de pessoas *wixaritari* na peregrinação, chegando à pedra de *Haramara* para a entrega das suas oferendas. Nayarit, México
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: GUZMÁN, P, O. e GALICIA G, P. (2015-2021)

As oferendas são velas com listões, jicaras e tudo o que foi preparado com devoção para ser entregue à mãe *Haramara*. Na ponta da pedra, é possível observar uma virgem, construída pela metade, que os wixaritari falam que caiu um raio e a cortou pela metade. As oferendas se colocam nas pedras perto da escultura, sendo possível ver aves saindo pela enorme estrutura rochosa que é *Haramara*.



Figura 34: Fotografia da escultura acima da pedra branca, *Haramara*. Nayarit, México
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: GUZMÁN, P. O. e GALICIA G. P. (2015-2021)

2. *Te´akata*, no centro do universo, grutas sagradas localizadas na *Serra Wixarika*, em *Jalisco*, no *México*. Em *Teakata*, localizada em Santa Catarina, se encontra um Ririki (adoratório), em honra a *Tatewari* (o avô fogo), assim tem outros ririkis orientados aos pontos cardinais. Os mais antigos são dois: em *Teakata*, é onde *Tatewari* se adentrou para fazer o fogo, e depois, fez as coisas e as casas como agora são conhecidos, daí pode-se ver sempre o fogo sagrado, de onde também saem algumas peregrinações à *Wirikuta*.

O sol surge do sacrifício voluntário de uma criança, o filho de *Waxi Wimari* (a *milpa* nova), a mãe que se transforma na pedra branca *Haramara*. A criança visita o infra mundo, emerge do Cerro da Luz, dando luz aos primeiros *jicareros*, quem a sua vez experimentaram pela primeira vez o

efeito do Hikuri. Para se iniciar como Mara´akame, são depositados pedidos em papel para obter Nierika, conseguir aprender a cantar, portanto, aprender os cantos.

Wirikuta, está no Deserto de Real de Catorce, em San Luis Potosí, no México, onde, por hierarquia sacra, se destaca o Cerro Paritsika ou Re'unari (Cerro del Quemado).



Figura 35: Fotografia do transporte dos wixaritari para ir à peregrinação de Wirikuta no deserto de *Real de Catorce* em San Luis Potosí, México.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: GUZMÁN, P. O. (2015)

A peregrinação começa em algum dos lugares dos centros *cerimônia*is, localizados nas comunidades de origem da *Sierra Madre Oriental*, nos estados de *Durango*, *Nayarit*, e *Jalisco*, percorrendo uma trilha de 650 km, que se dirige ao semideserto do altiplano de *San Luis Potosí*.

Aí os *xukurikate* (peregrinos) recriam ano a ano a travessia dos ancestrais míticos na procura do amanhecer, na procura do sol. Antes de que existisse a luz do Sol, nesta caminhada, os ancestrais foram se convertendo em cerros, covas, nascentes de água, rios, e o mar, entre outros. Os *wixaritari* veneram e agradecem

em cada lugar que são sítios sagrados nesta peregrinação e que delimitam a cosmografia sagrada *Wixarika*.

O caminho a *Wirikuta* é o encontro com a planta do Hikuri, ou com a planta *Uxa* (agrito). Porém, não é só isso, os *wixaritari* nesta peregrinação procuram, a trocas das palavras, e os novos significados delas; confessam os “pecados”, sobretudo os sexuais; a designação de carreiras entre eles, e se assinalam novos trabalhos para os *jicareros*, como de governador tradicional, comissários, *mayordomos* e encarregados dos Santos. Sobretudo trata de ser, *Teokari*, ou companheiro da trilha, nos dias e noites de vigília nesta peregrinação sagrada.

Os peregrinos fazem rituais e oferendas para agradecer e pedir pelo retorno das chuvas. Durante as noites o Mara´akame canta, com seu cargo de *tsauxirika* (guia cantador), e através de seu canto, reconstrói a histórica mítica de seu povo.

Esta peregrinação implica do auto sacrifício, a partir do jejum e abstenções sexuais que são uma preparação para ir à procura dos ancestrais. Portanto, esta peregrinação é um espaço-tempo mítico que se cria e se recria com o caminhar dos *wixaritari*, ano após ano, de onde se iniciam os peregrinos para a procura do *Nierika*.

Na ideia de observar como se faz este caminhar, mencionarei os lugares que os *wixaritari* visitam para deixar suas rezas e oferendas. São feitas cerimônias nos pátios familiares, reunidos ao redor do fogo no Tukipa, onde o veado trouxe o fogo, local onde os *wixaritari* fazem oferendas de animais para alimentar ele. Assim, na ideia de procurar o amanhecer, os *wixaritari* saem dos centros *cerimoniais* e os pátios familiares para começar a peregrinação a *Wirikuta*



Figura 36: Fotografia do ponto de reunião para saída à peregrinação de *Wirikuta*. Na serra norte de Jalisco, México.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: GUZMÁN, P. O. (2015)

Os *xucurikate* se formam em filas que representam os *kakayari*, os ancestrais, levando seu *kutsuri* (bolsa bordada a mão), os *muwerit* (flecha com penas que servem para curar e comunicar-se com os ancestrais), a vasilha ou *jicara* trabalhada com miçanga, círios e oferendas que são colocadas nos lugares sagrados.



Figura 37: Fotografia (1) esquerda, fila de mulheres indo à peregrinação a *Wirikuta*. Huejuquilla, Jalisco, México. Fotografia (2) direita fila de homens indo à *Wirikuta*.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: GUZMÁN, P. O. (2015)

O ‘*Cerro de la Estrella*’ é um lugar sagrado não procurado frequentemente, é um sítio recuperado, já que os peregrinos do centro *Cerimônia* de San José *Wexika* (Mezquitic, Jalisco) o localizaram em Valparaíso Zacatecas. Na peregrinação de 2015, acompanhando ao Mara´akame Clemente da Cruz, fui a este sítio sagrado, a primeira purificação completa que vivenciei com os wixaritari.

Nesta cerimônia, se amarra aos peregrinos que serão desamarrados na festa do Hikuri Neixa. E na próxima fotografia vemos ao Mara´akame que recebeu as confissões sexuais com a corda para fazer a ação do amarre. Assim, neste ritual são queimadas cordas de palha, onde são feitos nós que fazem referência às faltas sexuais cometidas.



Figura 38: Fotografia da cerimônia e ritual da purificação dos pecados. Confessa pública e em comunidade dos pecados sexuais. *Cerro de la Estrella, México*.
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: GUZMÁN, P. O. (2015)

Os rituais de purificação, são uma caminhada de cinco portas que são as seguintes: *Tatei Matienieri*, *Tiu Mayeu*, *Wakri kitene*, *Kauyumari* e *El Cerro del Quemado*.

Os peregrinos que realizam o trajeto pela primeira vez têm que tampar os olhos com um pano para realizar o ritual de iniciação, no qual o novato é acompanhado por seu *Teokari* ou acompanhante do caminho, que passa um galho sobre o corpo do iniciado para limpá-lo energeticamente, somente quando o iniciado retira a venda dos olhos pode ver este lugar sagrado. *Tatei Matienieri*, *Tiu Mayeu*, *Wak+ri kitene*, *Kauyumari* e *El Cerro del Quemado*.

Tatei Matienieri ou Nossa Mae é um lugar sagrado que está integrado por três nascentes de água: *Tatei Matinieri*, *Nariwame* e *Seriakame*. Os peregrinos que realizam o trajeto pela primeira vez têm que tampar os olhos com um pano para realizar o ritual de iniciação, no qual o novato é acompanhado por seu *Teokari* ou acompanhante do caminho, que passa um galho sobre o corpo do iniciado para limpá-lo energeticamente, somente quando o iniciado retira a venda dos olhos pode ver este lugar sagrado.



Figura 39: Fotografia da iniciação do participante na peregrinação a *Wirikuta*, San Luis Potosí México.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: GUZMÁN, P. O. (2015)

Tatei Matienieri é quem outorga a alma ou força vital ou Kupuri, o que acontece antes do nascimento do bebê. Nossa Mãe introduz a alma pela moleira e define o sexo do bebê (Myerhoff, 1974). Por isso, os *wixaritari* consideram este lugar como sagrado pelo que fazem o banho-bênção com a água sagrada da nascente, quando os *Mara´akate* ou aprendizes de *Mara´akame* dão bênçãos com a água pedindo pela saúde das suas famílias. Outros colhem água bendita da nascente e deixam oferendas feitas por eles como agradecimento e intercâmbio das bênçãos recebidas na vida cotidiana deles e das suas famílias.



Figura 40: Fotografia de oferendas em *Tatei Matienieri* na peregrinação a *Wirikuta*, *San Luis Potosí* México.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: GUZMÁN, P. O. e GALICIA G. P. (2015-2021)

Tsaxirika é um lugar onde também se deixam oferendas. É uma nascente de água exclusiva para os *Mara´akate*, devem passar cinco noites de jejum neste sítio para se iniciar como *Mara´akame* (GALARZA e HOOFT, 2015).



Figura 41: Fotografia (1) esquerda de *Mara´akate* deixando oferendas em *Tsaxirika*. Fotografia (2) direita, de mulher deixando oferenda em *Tsaxirika* na peregrinação a *Wirikuta*, *San Luis Potosí* México.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia (1 e 2): GUZMÁN, P. O. e GALICIA G. P. (2015-2021)

Tui Mae´u ou Uxa Maye´u (lugar da pintura solar) está localizada na terra de San Juan del Tuzal, no município de Charcas, em San Luis Potosí. Este lugar sagrado está formado por um conjunto de nascentes de água e que estão intimamente relacionados para quem quer ser músico entre os wixaritari.



Figura 42: Fotografia dos peregrinos descansando em *Tui Mae´u ou Uxa Maye´u*, depois de deixar oferendas. *Real de Catorce, San Luis Potosí, México.*

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: NATES, O, C. (2014)

Os *wixaritari* deixam oferendas correspondentes para depois se molhar com a água sagrada desta nascente e dar bênçãos entre eles. Também aqui se recolhe a água e deve ser levada de volta com eles. Este lugar também é onde os deuses deixaram a pintura sagrada, que os ancestrais dos *wiraritari* ocuparam para pintar o rosto, e que continuam usando atualmente. Da planta *Uxa (Mahonia trifoliolata)*, se extrai uma polpa cor amarela, que é utilizada como pigmento para a pintura *cerimônia* dos peregrinos. Este pigmento também é colocado nas oferendas, e algumas vezes no *hikuri* como podemos ver nas seguintes imagens:



Figura 43: Fotografia (1) esquerda, da extração da cor amarela da *Uxa*. Fotografia (2) centro, da pintura facial do peregrino, Fotografia (3) direita Home colocando *Uxa* num *hikuri* ou *peyote*. *Real de Catorce, San Luis Potosí, México.*

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: GUZMÁN, P. O. e GALICIA G. P. (2015-2021)

Kauyumarie é um lugar sagrado, onde os peregrinos colocam suas oferendas e seus objetos de poder. Está formado por um conjunto de pedras que unidas formam a casa de *Kauyumarie*, identificada como o herói mítico que se relaciona com o oriente: a voz do Sol. Segundo Galarza e Anuschka (2015), nas entrevistas que fizeram para seu artigo “*La ruta ancestral del Pueblo wixarika a Wirikuta*” os peregrinos que consomem hikuri podem servir ao bem e ao mal. O conhecimento que provém de *Tamatsie Kauyumarie* se aprende rápido, portanto, só serve para conseguir coisas ruins, por isso os peregrinos também têm que ir ao caminho de *Tamatsie Parietsika*, assim aprendem que caminhando e deixando oferendas é como se conseguem coisas boas:



Figura 44: Fotografia dos *wixaritari* deixando oferendas em *Kauyumarie* na peregrinação a *Wirikuta*, San Luis Potosí México.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: GUZMÁN, P.O. (2015).

“*La cacería del Venado*” ou “*La cacería del Hikuri*” se faz num lugar conhecido como *Las Ánimas* ou *Takakama wani we terie*, localizado na terra de Las Margaritas, no município de Catorce, em San Luis Potosí. Ao chegar nesse lugar, o Mara´akame tem que encontrar os cinco Hikuri juntos, pois isto vai se relacionar como o *Maxa* ou *Veado*. Na realidade, o Mara´akame encontra uma família de *hikuri* com mais o

menos a quantidade de botões de *hikuri*, para deixar a flecha que prepara para relacionar este ato com a caça de veado. O Mara´akame vai dizer para onde o veado corre, de forma que o resto dos peregrinos sigam o rasto em seu caminho, através das pegadas relacionadas aos Hikuri que vão encontrando o caminho no deserto, assim como apresentamos nas seguintes imagens:



Figura 45: Fotografia (1) esquerda, Mara´akame com a família de *hikuris* colhidos no deserto de Wirikuta em “La cacería del Venado” ou “La cacería del Hikuri”; fotografia (2) direita acima, peregrinos indo para a caça do *Hikuri*; fotografia (3) direita embaixo, *Hikuri* com flecha caçado na caça de *Hikuri* em *Las Ánimas* ou *Takakama wani we terie*, localizado na terra de Las Margaritas no município de *Catorce* em San Luis Potosí. na peregrinação a *Wirikuta*, *San Luis Potosí* México.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: GUZMÁN, P. O. (2015).

Já colhido o *hikuri*, os peregrinos fazem uma fila em forma de serpente, e caminhando vão formando uma figura de serpente para criar o movimento que relacionam com as nuvens que trazem as chuvas para as suas comunidades.

Quando a caça termina, os *wixaritari* tocam um instrumento que é um corno de boi, anunciando o fim da caça de *hikuri* ou de veado. Assim, também os rituais de agradecimento são acompanhados dos cantos dos *Mara´akate* A dança, que se

faz com um sapateado na terra, do mesmo modo, acompanhados por o *xaweri* e o *kanari* (cordofones da cultura *Wixarika*), o *awate* (chifres de boi) ou *k+xa* (conchas de caracol marinos).



Figura 46: Fotografia (1) esquerda, dos músicos que acompanham as festas rituais. Fotografia (2) direita, dos instrumentos sagrados dos *wixaritari*, *kanari* e *xaweri*, que acompanham a festas -rituais, cerimônias e peregrinações pelos lugares sagrados.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: NATES, O. C. (2014)



Figura 47: Fotografia (1) esquerda do instrumento sagrado dos *wixaritari*, *awate*, que acompanha a festas -rituais, cerimônias e peregrinações pelos lugares sagrados. Fotografia (2) direita da dança na peregrinação ao deserto de *Wirikuta* em San Luis Potosí, México.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora Fotografias: NATES, O. C. (2014)

Outro lugar que visitam os *wixaritari* para deixar oferendas e *Xeunari Rau'unax*, também no município de *Catorce*, contornado por “El Cerro del *Quemado*” e “El Cerro Grande o Cerro de la Luz”. Este lugar é o lugar mais alto do

deserto em *Wirikuta* é de onde saiu o Tau ou o Sol. Os peregrinos caminham morro acima, vão ao *xiriki* ou templo, onde destacam as oferendas: quadros feitos de estame, flechas pintadas e *tsikuris* (olhos de deus), além de cabeças de veado, moedas. Para os *wixaritari*, quando o Sol emergiu da terra, foi de tal magnitude, que a força que saiu com que perdesse parte do seu corpo, o que alguns deles acreditam ser o lugar que é o coração de Tau ou coração do Sol.



Figura 48: Fotografia (1) esquerda, o caminho ao Xeunari Rau'unax+ "El Cerro del Quemado" e "El Cerro Grande ou Cerro de la Luz". Fotografia (2) direita peregrinos indo deixar oferendas no "Cerro do Quemado" depois da peregrinação a *Wirikuta*, *San Luis Potosí México*.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: GUZMÁN, P. O. e GALICIA G. P. (2014-2021)

4. Hauxa Manaka, *no Norte*, nos bosques da Serra do estado de Durango, onde se destaca o Cerro Gordo; é o *lugar do* Cardenal del Norte, o lugar mais alto da região da *Sierra Madre Occidental*. Os habitantes desta região reconhecem este lugar como "*el patron que hace llover*" ou "*la cabecera de las aguas por todas as partes*"²⁰ (CRAMAUSSEL, 2014. p.138).

Tem deste um lugar onde diversas comunidades indígenas (*tepehuanos*, *wixaritari*, e outros grupos) fazem oferendas no *Kiekari*. Cramaussel (2014) aponta que estas práticas acontecem desde a antiguidade, e têm significados cosmológicos para estes grupos, que vão a este lugar para se encontrar com a fonte das águas.

²⁰ "O patrão que faz chover" ou "a cabeceira das águas por todas as partes"" (CRAMAUSSEL, 2014. P.138 tradução própria)

5. *Xapawiyemeta* ou *Xapawiyeme* no Sul, o Santuário na Isla de los Alacranes ²¹, no *Lago de Chapala*, no estado de *Jalisco*, no *México*. O principal lugar sagrado do Sul, trata-se de uma série de dez lugares, a uns 50 km de *Guadalajara*, *Jalisco*, seu ancestral tutelar é *Tatei Xopawiyema* (Nossa Mãe de Higueira de Chuva).



Figura 49: Fotografia da pedra no altar de *Xapawiyemeta* ou *Xapawiyeme* no Sul, o Santuário na *Isla de los Alacranes*, *Lago de Chapala*, estado de *Jalisco*, México.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: GUZMÁN, P. O. e GALICIA G. P. (2012-2021)

Para os *wixaritari*, é uma serpente azul ou um *imukwi* (escorpião que tem escamas que parecem desenho de miçanga). Lumholtz (1900) relaciona esta ancestral com o milho, já que aparece nas lagoas e traz a chuva com ela, porém, poderia ter mais a ver com a figueira ou *xapa*, conhecida como *chacalate* no espanhol, que é figueira de bengala dos *wixaritari*.

Esta figueira tem um talho que se propaga para baixo e para fora, através das suas raízes massivas, e sua folhagem se expande abundantemente. Se associa com a origem da cultura e com o primeiro cultivador, que foi *Watakame* e a mulher canina, que deram passo ao surgimento do povo Wixarika. Eles sobreviveram ao

²¹ “Ilha dos escorpiões”

dilúvio primitivo, numa canoa feita de talho de *xapa*, sua trilha incluiu a ilha *Xapawiyemeta* até chegar à *Hauxa Manaka*.

Robert Zingg (1938) escreveu, segundo a um de suas fontes, que a deusa *Xapawiyeme*, “escolheu uma grande penha, porque era muito delicada (sagrada) e a avó do crescimento *Takutsi Nakawe* levou-lhe água, sendo assim que *Xapawiyeme* voltou-se nascente de água” (ZINGG, 1938. p.346, tradução própria)

De tal modo, os *wixaritari* chegam na ilha nas suas peregrinações e fazem rezas com velas e com seus *muvieris*.



Figura 50: Fotografia (1) esquerda, Mara'akame indo deixar oferendas à *Xapawiyemeta* ou *Xapawiyeme*, Fotografia (2) Santuário na *Isla de los Alacranes*, *Lago de Chapala*, estado de *Jalisco*, México.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: GUZMÁN, P. O. e GALICIA G. P. (2012-2021)

Na ilha está uma casa feita de pedra que é o *xiriki* onde são colocadas estas oferendas. Em seguida, os *wixaritari* podem deixar as oferendas e os círios com fitas que trazem com eles, bem como as vasilhas adornadas com *miçangas*. Antes de entrar na casa, os *wixaritari* tomam *hikuri*, às vezes tomado seco ou com água. Fazem rezas e cantam, criando polifonias que se entrelaçam com os sons da natureza. Ali se encontram figuras de pedra e tem figuras dos ancestrais



Figura 51: Fotografia (1) esquerda, Mara'akame fazendo toma de *Hikuri* em pó hidratado com água antes de entrar deixar oferendas na casa de pedra se deita para *Xapawiyeme* Fotografia (2) direita, altar em *Xapawiyemeta* ou *Xapawiyeme*, Santuário na *Isla de los Alacranes*, *Lago de Chapala*, estado de *Jalisco*, México.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: GUZMÁN, P. O. e GALICIA G. P. (2012-2021)

Os *wixaritari* colhem água do mar que colocam depois nas suas oferendas, abençoando e se limpando com flores e rezas.



Figura 52: Fotografia (1) esquerda, *Mara'akate* fazendo reza. a água. Fotografia (2) centro, *Mara'akame* abençoando as coisas dos peregrinos. Fotografia (3) direita, *Mara'akate* abençoando aos em *Xapawiyemeta* ou *Xapawiyeme*, Santuário na *Isla de los Alacranes*, *Lago de Chapala*, estado de *Jalisco*, México.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: GUZMÁN, P. O. e GALICIA G. P. (2012-2021)

3. OS MARA ' AKATE



Dedico este capítulo à descrição e análise do canto ritual dos Mara'akate (ZINGG 1982; LUNA 2004; LIRA, 2015). Trato da sua performance enquanto ação, presença e agência (FABA e AEDO, 2017) e sua performatividade (SCHECHNER 2005; TURNER, 1974) no espaço-tempo sagrado segundo os estudiosos e especialistas da cultura Wixarika.

3.1 QUEM SÃO OS MARA'AKATE?



Figura 53: Imagem da esquerda (1): Taboa de estame com cera de Campeche em madeira 50x 60 realizada por os *wixaritari*. Fotografia (2) direita, é do Mara'akame na peregrinação a *Wirikuta* (2011) no Deserto de Real de Catorze San Luis Potosí, México
Fonte: Acervo da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN, P. O. e GALICIA G. P. (2011)

Os *Mara'akate* são guias que orientam, através do *Kawitu* (mito a história), os diversos momentos dos rituais da cultura *Wixarika*. Cada cerimônia *Wixarika* segue uma organização: é presidida por um *Mara'akame* (cantador), acompanhada por outro cantador, o *segundero*, que responde ao primeiro também com cantos. Os rituais são acompanhados de música, e o canto do Mara'akame dá estrutura e organização *cerimônia* e parental.

Na seguinte imagem, vemos aos *Mara'akate* Lucio Bautista e Santos Bautista, quem são *Mara'akate* cantadores e que moram na comunidade de Cebolletas em Mezquitic Jalisco, na festa ritual de *Tatei Neixa* em 2006:



Figura 54: Fotografia dos *Mara'akate* Santos Bautista e Lucio Bautista, na *Tristeza*, Mezquitic, Jalisco, México.

Fonte: Acervo da pesquisadora.

O investigador e naturalista norueguês Carl S. Lumholtz (1981), descreve o significado da palavra “*Wixarika*” como “adivinho” ou “curandeiro”, pois a maioria dos *wixaritari* se dedicava à medicina tradicional. Até os tempos atuais, os *Mara'akate* fazem longas viagens em que praticam sua profissão. Os *wixaritari* são respeitados como curandeiros, e seu conhecimento sobre plantas medicinais é muito valorizado. Eles cuidam e veneram dessas plantas com muita dedicação. Diguët (1992) concluiu que a palavra “*Wixarika*” significava agricultor, mas os *wixaritari* contemporâneos entendem a palavra como “o que se veste em honra a nossos antepassados”.

O pensamento dos *wixaritari* se sustenta na convicção de que a realidade não se esgota com o perceptível aos sentidos. Assim, eles ordenam a noção do

sagrado, que coexiste com o mundo material e consta em sua percepção cotidiana. O mundo espiritual é, portanto, outra forma de existir no mesmo mundo. De tal modo que, os *Mara'akate* têm aprendido a atuar e se comunicar em diferentes dimensões.



Figura 55: Fotografia do Mara'akame prendendo o fogo em *Salinas*, San Luis Potosí, México indo para a peregrinação a *Wirikuta*. FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora Fotografias: NATES, O, C. (2014)

Em decorrência disto, das categorias ancestrais e do complexo das descendências no passo do tempo, tem se implicado uma grande dificuldade para o homem conseguir se comunicar, portanto, a iniciação como Mara'akame significa que deve aprender e entender o tempo-espaco sagrado, para não separar a natureza da sociedade no tempo mítico, e por tanto deve saber como plasmar e reproduzir estes aspectos mitológicos nas festas e os rituais.

A vida cotidiana dos *wixaritari* se baseia numa permanente e constante comunicação entre o mundo sagrado dos deuses e o mundo cotidiano. Nada do que sucede na comunidade pode estar fora do contexto da comunicação com os arquétipos da vida. Os encarregados de manter esta comunicação são os

Mara'akate que, por meio da preparação física e espiritual, estabelecem o vínculo que resguarda o equilíbrio dos mundos, numa conexão de tempo e espaço, materializada em suas ações.

A figura que apresentamos em seguida, nos deixa ver os dos mundos paralelos, do mundo do intangível plasmado no quadro de estame e baseado na cosmovisão *Wixarika*, assim, podemos ver ao *Mara'akame*, na festa-ritual *Tatei Neixa*, na sua agência como cantor e conector da dimensão social e a dimensão divina, já colocando visível a dimensão que conecta o tempo-espaço, tangível e intangível, ou seja a dimensão do sagrado:



Figura 56: Fotografia (1) esquerda quadro de estame que mostra ao cantor recebendo a energia da águia real. A fotografia (2) direita, o *Mara'akame* Santos Bautista com sua família, preparando o ritual na Tristeza, *Mezquitic Jalisco*, México
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora

A cultura *wixarika* e a eficácia curativa dos seus ritos se efetivam com o canto dos *Mara'akate* e suas ações divinas em um ato criativo original do que depende a manutenção e o equilíbrio do Cosmos. Os objetos mágicos nos rituais *wixarica* representam a totalidade do mundo e as ações rituais que se efetivam são atos verdadeiros e cosmogônicos, por mais simples que sejam. Tão logo sejam ungidos no sangue sacrificial dos veados, perus e bois, por meio das rezas e dos cantos do *Mara'akame*, os objetos votivos elaborados no ritual são oferendas para as

divindades nos lugares sagrados. Veja-se algumas oferendas na seguinte fotografia da festa-ritual de *Tatei Neixa* em 2006:



Figura 57. Fotografia (1) esquerda, objetos votivos abençoados com sangue de boi, na *Tristeza, Mezquitic* Jalisco, México e fotografia (2) direita objetos votivos com hikuri unguídos com uxa, na peregrinação a Wirikuta em San Luis Potosí, México.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora Fotografia: GUZMÁN, P. O. e GALICIA G. P. (2014-2021)

No caso da iniciação para ser Mara´akame é muito importante entender que a prática do auto sacrifício, seja por jejum, vigias ou peregrinações, é indispensável para encontrar a comunicação com ele mesmo e com os ancestrais, já que ele é também o ancestral, portanto passado o processo de iniciação, vai colocar ele com a liberdade de ir ao mundo dos ancestrais, e também, viver a cotidianidade na comunidade, portanto, sempre seu cotidiano está relacionado com os contextos nos rituais (Bloch, 1977).

Neurath (2000) na sua aproximação com a cosmovisão *wixarika* em seu trabalho “*El don de ver. El proceso de iniciación y sus implicaciones para la cosmovisión huichola*”, explica conforme a dados de seus informantes, a primeira peregrinação na procura do amanhecer e do encontro com o sol, na caça do *Hikuri*:

El primer grupo de peregrinos fue una gran familia: bisabuelo (Tatutsi Maxakwaxi), abuelo (Tatewari), abuela (Takutsi), un padre (Tayau) con sus cinco esposas (las Tateiteime) y cinco hijos, todos (menos el conejo) hermanos mayores (Tamatsime). Por ser caminantes y peregrinos, a los dioses en su conjunto se les denomina los *kakauyarite*, palabra que deriva de kakai, “huarache”. El destino de los peregrinos se encontraba en el otro extremo del cosmos, o sea, “arriba en el oriente”, en el árido semi-desierto de lo que hoy en día es la parte norte del estado de San Luis Potosí. Encontrar el otro extremo significaba establecer un orden geográfico, diferenciar los rumbos y terminar con el amorfismo del caos original. Al

terminar la noche permanente, también termina la “época mítica” y comienza el tiempo que conocemos. (NEURATH, 2000)²²

A relação que tem o Mara´akame com os lugares sagrados ou ‘o quincunce’, segundo Preus, (1908) citado por Neurath (2000) o distingue da seguinte maneira:

Según la mitología cora, el mundo y el mitote se originaron cuando la diosa madre tejió una cruz romboide (cha’anaka u “ojo de dios”) con sus propios cabellos, utilizando como soporte dos flechas entrecruzadas proporcionadas por sus hijos. Al terminar este artefacto, lo colocó en el suelo y ordenó a todos los antepasados que se dispusieran a bailar mitote, danzando en sentido levógiro encima de él. De este modo el mundo se extendió en el espacio. Desde entonces, tejer un cha’anaka y danzar mitote significan recrear el mundo, con su estructura de quincunce... (NEURATH, 2000. P. 61)

Na seguinte imagem podemos ver oferendas que se levam aos lugares sagrados nas quais se colocaram figuras rombóides feitas com estame que simbolizam o ‘quincunce’ para a procura da visão. Assim se colocam na terra em flechas:



Figura 58: Fotografia 1 e 2 (esquerda e direita) de oferendas feitas pelos *wixaritari* com quincunces feitos de estame, simbolizando os pontos cardiais.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora Fotografias: GUZMÁN, P. O. e GALICIA G. P. (2014-2021)

²² O primeiro grupo de peregrinos foi uma grande família: bisavô (Tatutsi Maxakwaxi), avô (Tatewari), avó (Takutsi), o pai (Tayau) com suas cinco esposas (las Tateiteime) e cinco filhos, todos (menos o coelho) irmãos, mas velhos (Tamatsime). Por ser caminantes e peregrinos, aos deuses em seu conjunto se chamam los *kakuyarite*, palavra que deriva de kakai, "huarache". O destino dos peregrinos se encontrava no outro extremo do cosmos, o seja, "acima no oriente", no árido semideserto o que agora é a parte norte do estado de San Luis Potosí. Encontrar o outro extremo significava estabelecer uma ordem geográfico, diferenciar os rumos e terminar com o morfismo do caos original. Ao terminar a noite permanente, também termina a “época mítica” e começa o tempo que conhecemos. (NEURATH, 2000) Tradução própria,

Pode-se entender desde a mitologia que o Sol vai tecendo o quincunce com seus deslocamentos, que vão desde o Oriente ao Poente e desde o Norte e ao Sul. Os ancestrais são fundadores da comunidade, e eles são também os iniciados, o seja, os *Mara ákate*, que tem o *Nierika* ou “*don de Ver*” (NEURATH, 2000) no ritual usam quadros de estambre como “instrumentos para ver” (LUMHOLTZ 1986 em NEURATH,2000).

“[...] Podría decirse que la cosmovisión *huichola* no es homogénea. *Nierika* ‘el don de ver’ -conocer la estructura ‘verdadera’ del mundo en forma de quincunce o *ts+Kuri-* se considera un privilegio de los iniciados, pero estos manejan una visión que no parte de la complementariedad de los opuestos y que claramente privilegia la luz sobre la oscuridad. Una actitud bastante contradictoria si entendemos el quincunce como la ‘cuadratura de la dualidad’ [...] los que se relacionan con los antepasados deificados en términos de un intercambio recíproco de dones, no pretenden conocer a los dioses. Para ellos, estos son simplemente los receptores de la sangre sacrificial untada en ofrendas, y se espera que sean también los donadores de la lluvia. Aquellos que han obtenido *nierika* van más allá del dualismo y la reciprocidad. Para ellos, conocer a los dioses significa ser ellos. El grupo de *jicareros* es el cosmos. Los sujetos de la cosmovisión se convierten en sus objetos [...] resulta ser una cortina invisible que separa a los iniciados de los no iniciados: es inaccesible para los primeros, y es una realidad ya adquirida o superada para los otros”²³ (NEURATH, 2000 p 76)

Os caminhos dos peregrinos aos cinco pontos cardinais Wixarika, são dirigidos pelo *kawitu*, (história e mito) e segundo Negrin (1977) está relacionado com o *kawi*, que é o nome do bicho que mora debaixo da terra e quem marca os caminhos dos peregrinos por meio do conhecimento profundo dos mitos, assim nos caminhos e nas paisagens, os *kawiteruxiri* vão lendo e aprendendo o conhecimento do ‘quincunce’ por meio do *Nierika*.

²³ “[...] Poderia se dizer que a cosmovisão *huichola* não é homogênea. *Nierika* ‘o dom de ver’ - conhecer a estrutura ‘verdadeira’ do mundo em forma de quincunce ou *ts+Kuri-* se considera um privilégio dos iniciados, mas estes manejam uma visão que não parte da complementariedade dos opostos e que claramente privilegia a luz sobre a escuridão. Uma atitude bastante contraditória se entendemos o quincunce como a ‘quadratura da dualidade’ [...] os que se relacionam com os antepassados divinizados em termos de uma troca recíproca de dons, não pretendem conhecer aos deuses. Para eles, estes são simplesmente os receptores do sangue sacrificial untada em oferendas, e se espera que sejam também os doadores da chuva. Aqueles que conseguiram *nierika*, vão além do dualismo e da reciprocidade. Para eles, conhecer aos deuses significa ser os Deuses. O grupo dos *jicareros* é o cosmos. Os sujeitos da cosmovisão se convertem em seus objetos [...] resulta ser uma cortina invisível que separa aos iniciados dos não iniciados: é inacessível para os primeiros e é uma realidade já adquirida ou superada para os outros” (NEURATH, 2000 p 76)

Os *Mara´akate* somente alcançam *Nierika* por meio das práticas cotidianas e rituais, encaminhadas ao auto sacrifício, participando em peregrinações na paisagem ritual correspondente a viagens físicas e cósmicas. Na seguinte imagem, vemos o quadro de estame feito por José Benitez Sánchez, artista *Wixarika*, que a partir da sua iniciação aos nove anos, inspirou o último suspiro do veado que caçou, o artista plasma na sua obra a cosmovisão *Wixarika* e traz numa poética explicação artística, a caça de veado. Deste ou desse ou daquele modo, a fotografia do *Mara´akame* Santos Bautista com suas roupas bordadas por sua esposa com muita dedicação e baseada nas crenças dos *wixaritari*



Figura 59: Fotografia (1) esquerda fotografia do *Mara´akame* Santos Bautista e suas roupas bordadas, fotografia (2) direita do quadro de estame feita por Benitez, simbolização da caça do veado e da sua relação como o *hikuri*.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora Fotografias (1): GUZMÁN, P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Neurath (2000) aponta uma hierarquia entre os carregos dos *wixaritari*, assim afirma que os *xukurikame*²⁴ ou *jicareros*, assim os *hikulatame*²⁵ ou *peyoteros* tem algumas funções, como de colhedores de *jículi* (*peyote*), são protagonistas das festas nos *Tukipa* e caçadores de Veado de rabo branco. Eles também compõem

²⁴ Os *xukuritamete* são os *jicareros*, o seja, *wixaritari* que tem carregos no *Tukipa*.

²⁵ Os *hikuritamate* são os *peyoteros*, o seja são os *wixaritari* que participam na peregrinação ao *Wirikuta* no deserto de San Luis Potosí, México.

um grupo de trabalho para as necessidades do *Tukipa* ou para alguns membros ou comuneiros particulares que incidem no *Tukipa*. Assim, alguns cargos são ocupados por mulheres, elas também podem ser iniciadas e ocupar cargos importantes e compromissos rituais.

Na atualidade, os dirigentes das peregrinações são os *jicareros* que são o *+r+kwakame* (nome que proveem de *+r+* ou flecha) e *nauxatame*, são curandeiros-cantadores ou *Mara akate* e que cantam nas *cerimônias* da noite ou tem cargos de confesores das transgressões sexuais confessadas pelos peregrinos. Aqui, vemos o grupo de *jicareros* na peregrinação a *Wirikuta* (2014):



Figura 60: Fotografia de *jicareros* na peregrinação de *Wirikuta* em 2014.
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora Fotografias: NATES, O, C (2014)

O caminho do iniciado é muito difícil. Eles cumprem com obrigações com as festas, pagam por bois que sacrificam, renunciam a possibilidades de empregos que podem beneficiar a economia deles porque tem que cumprir o compromisso e a responsabilidade com a comunidade, algumas vezes devem ter abstinência de comer sal e de relações sexuais. Igualmente, devem aguentar desvelos por noites inteiras e seguidas, tendo de dançar passos intermináveis, fazer longas viagens para fazer as peregrinações aos lugares sagrados, tem que fazer caça de veado,

tem que enfrentar sede, frio, e outras muitas dificuldades no caminho para ser Mara'akame.

Nas seguintes imagens vemos ao *Mara'akame* Santos Bautista cumprindo seu compromisso na peregrinação ao *Wirikuta*:



Figura 61: Fotografia (1) Mara'akame Santos Bautista na peregrinação a *Wirikuta* no fogo sagrado. Fotografia (2) *Mara'akate* e *Jicareros* no fogo sagrado na peregrinação a *Wirikuta*, Real de Catorce, San Luis Potosí. México.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora Fotografias: NATES, O, C (2014)

Dançar, tecer criar e recriar o cosmos, juntar as águas, curar, sonhar e ver o divino, são ações que só alcançam o poder mágico com a prática do auto sacrifício. Segundo os *wixaritari*, essa magia provém do pensamento que só os anciãos e os *Mara'akate* conseguem provocar por meio de palavras e de cantos rituais, cuja força é comparável à do pensamento.



Figura 62: Fotografia (1) esquerda, de Lucio Bautista, fotografia (2) direita, do *Mara'akame* Griseldo Bautista, são *Mara'akate* da comunidade de *Cebolletas, Mezquitic, Jalisco* no México.
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia (2) NATES, O. C. (2014)

Segundo Neurath (2000), os iniciados que conseguem o *Nierika* ou o “dom de ver” são os que dirigem as *cerimônias* e ocupam posições de autoridade no governo tradicional *Wixarika*. Os *Mara'akate* sonham com chuva durante o ritual de iniciação, eles são chuva e conseguem trazer chuva para a comunidade e o sustento das famílias *wixaritari*. Assim o Sol sai vencendo a obscuridade. O *Mara'akame* cria e recria o mundo e alguns dos mais velhos, são parte do ‘conselho de velhos’, quem decidem sobre as coisas importantes da comunidade, além disto, guardam o conhecimento profundo dos mitos e das cerimônias pois são detentores de uma memória ampla e treinada.

Para ser *Mara'akame* ou cantador, devem ter um caminho de muito tempo e de muita preparação. O iniciado tem que participar como *hikuritame* pelo menos em dois ciclos e realizar cinco peregrinações a *Wiritkuta*. Cada cinco anos o *xikuritamate* pode ascender na hierarquia. Porém, não é a única maneira de conseguir ser *Mara'akame*, pois uma alternativa pode ser o compromisso com o *hikuri*, já que o onírico, ou seja, os sonhos dos *Mara'akame*, jogam um papel importante nas decisões de quem é *Mara'akame* ou não.

Na seguinte fotografia vemos a Santos Bautista quem é Mara´akame com quem trabalhamos no círculo cerimonial e com *N´adöni Colectivo*, que tem compartilhado seu conhecimento para esta pesquisa:



Figura 63: *Mara´akame* Santos Bautista no deserto de Wirikuta San Luis Potosí, México.
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora Fotografias: NATES, O. C. (2014)

Acredito ser importante para este trabalho, mencionar algumas características que os *Mara´akate* carregam e apresentam, como os três atributos importantes dos *hikuritame*: um espelho circular (*nierika*), um pequeno bule com tabaco (*yakwai*) e plumas brancas de peru que colocam nos sombreiros que portam os *Mara´akate*. Segundo Lumholtz (1986) algumas insígnias dos *hikuritame* correspondem aos objetos rituais usados por sábios e curandeiros do México Antigo. O espelho dos *wixaritati* corresponde ao *tlachieloni* ou *itlachiaya* que eram instrumentos “para ver”, estes objetos rituais são aludidos a *Tezcatlipoca*²⁶, assim também se usava o bule de tabaco ou *yetecomatl* que corresponde ao *yakwai* dos *wixaritari*.

²⁶ Deus Mexica ou Azteca.

Na seguinte imagem podemos observar alguns dos elementos que os Mara'akate usam na sua função e que se consideram sagrados e de uso ritual:



Figura 98: Elementos rituais dos Mara'akate.
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora

Uma característica mais a destacar é o humor ritual que usam os Mara'akate nas festas e cerimônias, falar ao contrário, ou fazer piada das autoridades ou dos mexicanos que não pertencem a sua cultura, são atitudes parte do ritual. O *tsikwakitsixi* ou palhaço sagrado, é outro carrego que coloca em equilíbrio o ritual alimentando o riso e a burla.

3.2 A PERFORMATIVIDADE DO CANTO RITUAL DO MARA´AKAME.



Figura 64: Fotografia do *Mara'akame* Santos Bautista. *Mara'akame* cantador, ao quem acompanho nesta pesquisa.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: GALICIA, G. P. (2014)

Entre os diferentes tipos de elementos artísticos que integram a cerimônia, como apontam Aedo e Faba (2017), está o canto dos *Mara'akate – Maraka'ame*. O canto (*Kawitu*) é uma experiência viva e, portanto, uma ação que se produz para conduzir as cerimônias. Funciona como um eixo entre os participantes, territórios e divindades. O Canto do *Mara'akame* começa com uma evocação aos seres e divindades *wixaritari*. A mente e o corpo se desprendem completamente do entendimento de espaço-tempo cotidiano, conduzindo a todos ao espaço sagrado e ancestral, deslocando aos participantes do ritual espaço-temporalmente a outros tempos e lugares.

Na sociedade *wixaritari*, o passado mítico pode ser dividido entre os três *Kawitu* (cantos) que correspondem aos mitos das temporadas de chuvas e de estiagem, bem como ao ciclo cristão, segundo a classificação de Robert M. Zingg (1982), na necessidade de recriar esse *corpus* mítico em seu ciclo anual cerimonial, o que é fundamental para que perdure “O Costume”, ou seja, da sua cultura.

Regina Lira (2017) afirma que as artes verbais da cultura wixarika têm sido pouco estudadas, devido à complexidade do canto ritual que “involucra rupturas narrativas, simultaneidade de ações, múltiplas temporalidades e outras estratégias discursivas que se distinguem por sua ambiguidade” (LIRA, 2017, p. 538).

No contexto narrativo do canto *wixarika*, mencionam-se os “Topônimos – Ancestrais”, que são evocados com a enunciação da palavra. Em alguns casos, são lugares a que o cantador se refere para narrar episódios míticos e estabelecer comunicação e diálogo com os deuses. As regiões do mundo, lugares sagrados que estão intrinsecamente relacionados com a geografia sagrada e, portanto, com os pontos cardeais, são recorrentemente evocados pelo cantador nos seus cantos.

Segundo Neurath (2002) e Luna (2004), os cantos rituais na cerimônia *wixarika* classificam-se em: Cantos *Kawitu* à capela, cantos de cura, cantos de pesquisa ou de aquisição de conhecimentos, cantos para conseguir vida, para encontrar coisas perdidas, para pedir chuva, para despedir dos mortos e para buscar uma alma. Por seu conteúdo, os cantos são metafóricos e codificados simbolicamente; porém, guardam conceitos cosmogônicos da vida. Contêm um conhecimento comum a todos os wixaritari

O *kawitu* (canto) marca o princípio e o fim das celebrações e dos rituais. Descrevendo-se como um fio, que, em forma de caminho, deixa o bicho, *Kawi*, ao fabricar o seu casulo. E essa trajetória imaginária do caminhar do bicho, representa de alguma forma, a própria trajetória de constituição do mundo. A classificação dos *Kawitu*, segundo Zingg (1982), corresponde aos mitos das temporadas de seca, de chuvas e do ciclo cristão.

1. *Kawitu* do *Tukipa*: cantos que descrevem a época seca do ano, a criação do mundo, dos astros e do veado, do *peyote*, dos deuses e dos antepassados deificados;

2. *Kawitu* do *Xiriki*: cantos que explicam a origem do *Xiriki*, da família *poligínica*, dos seres humanos cultivadores e integram os mitos de *Watakame*,²⁷ de *Takutsi Nakawé*, e do dilúvio.
3. *Kawitu*: cantos que explicam a origem de Cristo, do gado bovino, do metal, do dinheiro e dos mestiços.

Na habilidade do cantador de ocupar qualquer escala e de passar de uma à outra, pode derivar o entendimento e definição do *Nierika* o “arte de ver” que Olivia Kindl (2007) coloca como um passar de uma realidade – dimensão a outras, e que pode ser da realidade material à realidade divina. O anterior potencializado pela *Nierika* ou “dom de ver” que pode se materializar no canto em tons, timbres, ressonâncias, projeções, escalas, registros e expansões sonoras sagradas.

Assim, como lugar de ação que habita o *limen* ou entremeio, o canto carrega atributos ambíguos e indeterminados que transparecem em constantes diálogos entre a materialidade física e o universo do sagrado. Ritos e cerimônias marcam, sobremaneira, a transição entre materialidade física, elementos sacros e elementos culturais.

Lira (2017) usa o termo “cronotopo”, cunhado por Bakhtin, que significa, literalmente, a relação entre espaço e tempo interiorizada na experiência do social para sua reflexão sobre o canto ritual *wixarika*. A pesquisadora trabalha com os indicadores linguísticos de espaço – dêitico, advérbios, adjetivos – e tempo – conjugação e modos dos verbos e adjetivos – no conteúdo narrativo do canto. A autora descreve um dos cantos que acompanha a preparação da terra durante a temporada de secas, uns dias depois da caça do veado e durante a noite que como parte do ciclo ritual agrícola anual como o seguinte:

Se trata de un canto compuesto por versos no memorizados, melódico y con variaciones notables en el ritmo y en el tono. Es cantado enteramente por el mara'akame, los músicos (xawe-reru 'violinista' y kanareru 'guitarrista') que lo acompañan intervienen con lapsos de cinco canciones a lo largo de toda la sesión que tocan simultáneamente al canto. Los segmentos cantados se intercalan con la intervención de dos “segunderos”

²⁷ Primeiro cantador da cultura huichola.

(kwinepuwaamate) que cantan breves recapitulaciones llamados en términos sencillos “coros”. En esta primera parte del canto se narran una serie de episodios sobre la creación del cosmos que ocurren simultáneamente —entre los cuáles el autosacrificio de un venado, el sacrificio de una flor-xuturi y el nacimiento del sol— y que son descritos desde diversas ópticas distinguibles por las distintas posiciones que el enunciador adopta en el curso de los desplazamientos dentro del espacio descrito por el canto, entre el Lugar de la noche Tikaripa y el Lugar del día Tukaripa²⁸ (LIRA, 2017, p. 539, 540).

Segundo Lira (2018), os mapas mentais dos *wixaritari* se criam a partir de certas combinações que integram pontos móveis com outros fixos e lugares conhecidos e lugares visitados nas peregrinações com outros acessíveis só na realidade do canto. O cantador canta numa grande paisagem ritual que se estende entre o mar e o deserto, entre oferendas e atos sacrificiais, o cantador-sanador e Mara’akame, enlaça o mundo imaginário e o mundo material mediante negociações e trocas com os ancestrais através de recorridos e trajetórias específicas.

Os cantos *Wixaritari* não são apresentados cronologicamente, tendem a romper a ordem sequencial convencional, que, combinados com as regiões geográficas, se transformam em trajetos de espaço e tempo reversíveis, transitáveis em qualquer sentido e, portanto, susceptíveis de voltar a qualquer estado no tempo, ou seja, num rizoma cantado.

Nos segmentos analisados por Lira (2014), a tradução de um canto mostra o desdobramento na reflexividade ritual em que o cantados estão simultaneamente em dois lugares:

Nenu’enieni niarai miya rekawiere
Tukaripa
Neheyehiati Tikaripa ta kutá rineyeyeika

Escutei o canto que chegou ao
Lugar do dia
Necessitando-o me encontro no Lugar da noite.
Fonte: LIRA, 2014. Seg.57. (tradução própria)

²⁸ Trata-se de um canto composto por versos não memorizados, melódico e com variações notáveis no ritmo e no tom. É cantado inteiramente pelo mara’akame; os músicos (xawereru ‘violonista’ e kanareru ‘violonista’) que o acompanham os alternam, com lapsos de cinco canções ao longo de toda a sessão em que tocam o canto. Os segmentos cantados se intercalam com a intervenção dos “segunderos” (kwinepuwaamate), que cantam breves recapitulações, chamadas em termos simples “coros”. Nessa primeira parte do canto, narra-se uma série de episódios sobre a criação do cosmos, que ocorrem simultaneamente – entre os quais o autossacrifício de um veado, o sacrifício de uma flor –xuturi – e o nascimento do sol – que são descritos sob diversas óticas, distinguíveis pelas distintas posições que o enunciador adota no curso dos deslocamentos no espaço descrito pelo canto, entre o lugar da noite (Tikaripa) e o lugar do dia (Tukaripa)” (LIRA, 2017, p. 539, 540. Tradução própria).

Regina Lira (2018) explica que o canto do Mara'akame contém uma espacialização no seu conteúdo, portanto, a autora refere que esse entendimento de espaço é uma técnica de organização e memorização que permite o eixo como um fio que conduz o canto, às vezes, por mais de dois dias que duram as cerimônias.

Os Mara'akate, então, sobrepõem a configuração geográfica no espaço *cerimonial* ao espaço simbólico criado pelo canto que de um jeito similar as representações gráficas, criam seu suporte nos pontos cardeais pelas quais efetivam suas trajetórias sagradas através de procissões e danças no espaço-tempo bidimensional (sul, norte, poente e oriente), tridimensional (acima, em baixo) como em colinas e desertos e multidimensional no tempo (atrás e para frente) ou em desdobramentos simultâneos de espaço e tempo.

O cantador faz um eixo e enlaça centros múltiplos, e funde eventos díspares ao viajar entre a ordem e a desordem. Na procura da luz, do amanhecer e mediante as peregrinações ao *Cerro del Quemado* em San Luis Potosí México, na escuridão nas viagens a Haramaratsie em San Blas, Méxco, buscando a água e a fertilidade, portanto, no nascimento do Sol e o conhecer e reconhecer os rostos dos ancestrais, aludem às práticas visionárias com o consumo ritual do *peyote*, onde as memórias se revelam. Um conhecimento ligado ao *Nierika* (dom de ver), que atrai o *hekia* (ser visível), que traz consigo os perigos do conhecimento do sagrado.

O anacronismo, com a realização do que já aconteceu, gera tensão entre a simultaneidade e a multiplicidade dos pontos de vista. Neurath (2005; 2009; 2010) estuda esse aspecto da arte wixarika, que sempre cria situações de suspense entre seus contrastes. Segundo Lira (2017), no caso da narração, é evidente a simultaneidade e os contrastes produzidos pela imagem dos mundos em paralelo.

O canto do Mara'akame abriga o espaço da comunidade. Coexiste o canto no nosso corpo com toda a biodiversidade do espaço, como um fio que liga uns aos outros e unifica a todos no espaço físico e cosmológico. Nesse caso, o espaço-território, que cobra vida em nosso consciente, faz reunificar e romper as fronteiras, de maneira que cada ser vivo, desde o mais minúsculo inseto até a imponente água,

faz-se presente na consciência dos que participam do ritual. Formulam-se pensamentos coletivos que terminam em reflexões individuais.

O canto no ritual eleva a consciência a um espaço completamente distinto, em que o imaginário e o imperceptível se comunicam. As diversas experiências subjetivas individuais se misturam com as coletivas. O canto preenche o espaço e o corpo e o território.

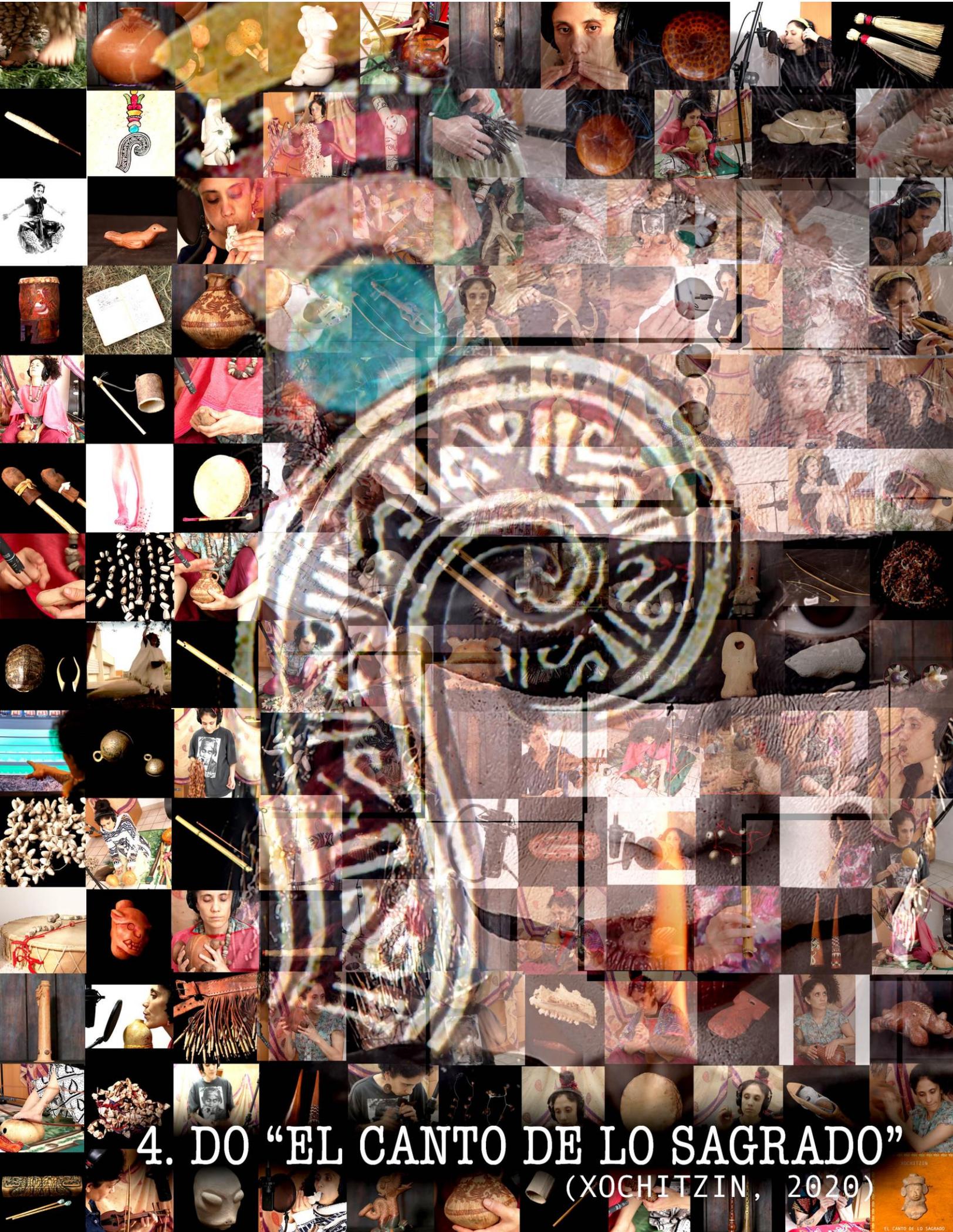
Os rituais procuram, desde o início, a transformação do ser. Nesse caso, conforme Turner (1974) sobre o limiar, já apontado anteriormente, o canto funciona como um umbral que modifica a concepção do espaço e do tempo. Assemelha-se aos ritos de passagem, identificados pelo autor, nos quais se dá uma transformação das estruturas. O canto garante a convergência de distintos espaços-tempos, a ultrapassagem do espaço material e concreto para o espaço cosmológico do ritual. Esse espaço limiar funciona como um evento temporal que modifica a presença dos envolvidos e sua concepção do Universo.

Deste modo, os cantos *wixaritari* são atos performativos que comunicam e transmitem a cultura na intensidade da voz, em suas inflexões, nas mudanças contrastantes de alturas, timbre, tom, ritmo, tempo, frases melódicas, no uso da voz, além das narrações míticas. Na cultura *wixarika*, em geral, a música adquire uma hierarquia espiritual e divina, na qual se estabelecem laços de comunicação entre homens e divindades na ação do ritual de visão e de conhecimento (LUNA,2004). Por conseguinte, a música reforça o sistema simbólico, por meio do qual se organiza o rito e a ordem política, social, cultural, espiritual e econômica das comunidades.

Os Mara'akate cantam expressando e entrelaçando mundos, o material e o invisível por meio do ritual, trazendo consigo o imaginário coletivo, cultural e social do povo *wixaritari*, em um ato de comunicação com o divino. Turner (1974; 2005), na interpretação dos símbolos rituais, vê símbolos que expressam memórias. Para ele, um ritual é entendido no nível de sua representação simbólica.

O canto ritual do Mara'akame marca, dessa forma, um espaço-tempo liminar e sagrado, no momento de sua ação provoca a evocação dos arquétipos, seja com

palavras, ou com sonoridades. Sua presença no ritual conecta vozes, espaços e corpos, temporalidades e espacialidades, memórias e ações, num espaço-tempo, sagrado onde essas vozes-corpos dos presentes nos rituais, são reintegrados para sua agência como voz-espaço-território, portanto a conexão flutuante entre escuta e sonoridades, se significam e ressignificam nos corpos em sua relação corpo-voz-território, e no contexto sagrado esses cantos têm uma própria personalidade que carregam a memória coletiva, conseqüentemente a ancestralidade e o sagrado.



4. DO "EL CANTO DE LO SAGRADO" (XOCHITZIN, 2020)



4.1 REINVENTANDO UMA NOVA CULTURA: EL CANTO DE LO SAGRADO (TERCER MOVIMIENTO-NAHUI OLLIN)

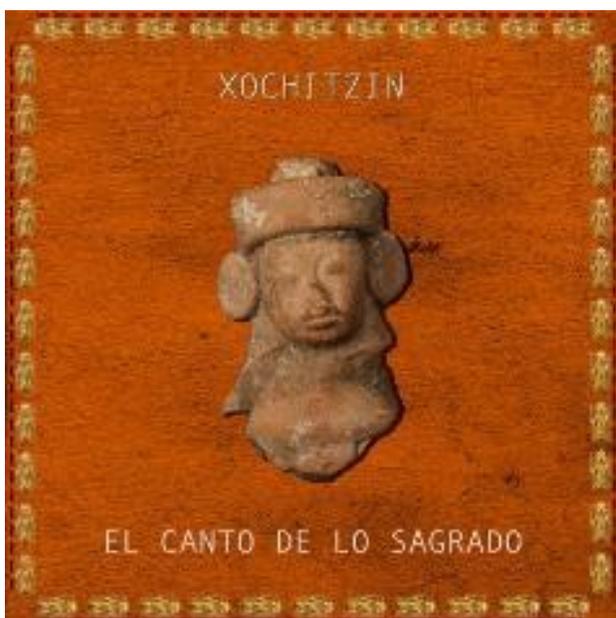


Figura 65: Imagem da portada do disco “*El Canto de lo Sagrado*” (2020).
Realização: GUZMÁN, P. O. e GALICIA G. P. (2020)
FONTE: acervo pessoal da pesquisadora.

Neste capítulo descreverei o processo e as características do terceiro movimento do disco “*EL CANTO DE LO SAGRADO*” (2020), que se intitula ‘Nahui Olin’²⁹ (quatro movimento). Este trecho do disco tem uma duração de 15:44 minutos e se encontra disponível nas plataformas digitais, linkadas abaixo:

<https://music.youtube.com/watch?v=fWb1nsgL85Y&list=RDAMVMfWb1nsgL85Y>

O disco foi gravado na cidade de Querétaro, no ano de 2020, como parte do laboratório ritual da pesquisa. São composições e arranjos musicais com cantos autorais meus, cantografias do sagrado, cantos tradicionais em línguas indígenas e

²⁹ Nahui olin: quarto movimento, refere-se aos quatro períodos do curso anual do sol. (*ácatl, tecpatl, tochtli calli*) que são os dias do Calendário *Mexica*, e base dos ‘quatrídios’, portanto sua relação estava dedicada ao curso do sol, ou seja, os equinociais e solsticiais. O disco foi produzido por Luis Pérez Ixoneztli, masterizado por Benjamin Turkney e teve o registro videográfico e fotográfico de Giventi Padilla.

música experimental com sonoridades de instrumentos de inspiração pré-colombiana e instrumentos etnográficos, e a incorporação da música eletrônica.

Com a intenção de revalorizar repertórios musicais e vocais mexicanos, considerando os cantos xamânicos, tradicionais e a forma tão peculiar de compor dos curandeiros-cantadores de diferentes comunidades, como *wixarika*, *mazateca*, *yoreme*, *raramuri*, *lacandona*, entre outras, porém, incluindo sonoridades procuradas nos rituais, no trabalho etnográfico que foi realizado antes e no laboratório desta pesquisa.

Na seguinte imagem apresento os três cantadores que são influência vocal e sonora desta pesquisa. Na direita Mara'akame Santos Bautista (cantador e curandeiro com *Hikuri* ou *Peyote*), no centro Maria Sabina (cantadora mazateca e curandeira com *niños santos* ou cogumelos) e Antonio Chankin (cantador e curandeiro com *balche* da Selva Lacandona)



Figura 66: Fotografias de Cantadores e Curandeiros Mexicanos.
Fotografia: GUZMÁN, P. O. e GALICIA G. P. (2020)
FONTE: acervo pessoal da pesquisadora.

A partir de análises da cultura *Mexica* e seus vestígios dentro das crônicas de Fray Bernardino de Sahagun (aprox. 1499-1590), tomo como base os *Teocuicatl*, tanto como conceito, como usando a letra de '*Chicomecoatl*', que literalmente é um Canto Sagrado, dedicados para a evocação da deusa *Mexica* do milho. Este canto

está contido em “Los Cantos Religiosos”, da edição de Eduard Selser, no fragmento do prólogo de Miguel León-Portilla da seguinte maneira:

De origen prehispánico son estos veinte cantos sagrados en náhuatl. Se conservan en los que Francisco del Paso y Troncoso llamó Primeros memoriales, es decir, en la documentación que fray Bernardino de Sahagún reunió entre 1558 y 1561 en el pueblo de Tepeapulco (hoy Tepepulco) del reino de Aculhuacan. En dos lugares distintos de su magna obra incluyó él estos veinte cantos. Uno fue en los ya mencionados Primeros memoriales, es decir, en los Códices matritenses (f. 273v-281v). Esa primera transcripción carece de traducción al español, pero ofrece glosas acerca de cada canto. En ella se elucidan algunos términos, de acuerdo con lo que manifestaron al franciscano quienes se los comunicaron³⁰. (LEON-PORTILLA, apud SELER 2016, p. 7)

Faço uma interconexão entre os tempos: passado (*teocuicatl*), presente (cultura *Wixarika*) e futuro (linhas de (re)criação artística e cultural) e seus possíveis derivados e análises, dando a possibilidade ao leitor de brincar com os tempos, pois aqui apresentamos a intenção de uma proposta viva e modificável, inventando uma nova cultura que será o passado de outras num rizoma de tempo e de espaço cultural e criativo.

Tomo como exemplo aos *mexicas que* buscaram o glorioso passado dos povos e cidades do seu passado mesoamericano, especialmente de *Teotihuacan* e de *Tula* que foram considerados como povos com sabedoria, sobretudo, para buscar as raízes da sua identidade. Este povo realizou escavações nos lugares onde permaneciam os vestígios da grandiosidade daquelas cidades ou capitais indígenas, com o propósito de obter objetos para agregar neles elementos que relacionavam o presente com o passado, em um entendimento político-religioso.

³⁰ De origem pré-colombiano são estes vinte cantos sagrados em *nahuatl*. Se conservam no que *Francisco del Paso y Troncoso* chamou de *Primeros memoriales*, o seja, na documentação que fray Bernardino de Sahagún reuniu entre 1558 y 1561 no povo de *Tepeapulco* (hoje *Tepepulco*) do reino de *Aculhuacan*. Nos dois lugares de sua magna obra inclui ele, estes vinte cantos. Foi nos já mencionados *Primeros Memoriais*, o seja, nos Códices matritenses (f. 273v-281v). Essa primeira transcrição carece de tradução ao espanhol mais oferece glosas ao redor de cada canto. Em ela se elucidam alguns termos, de acordo como o que manifestarão ao Franciscano quem comunicaram ele. (LEON-PORTILLA, 2016, apud SELER, tradução própria)

Todos os instrumentos e sonoridades são executados por mim, seguindo o caráter fundamental da arte indígena, evocando seu sentido religioso e mágico. Possui características semelhantes ao que Eulalia Guzmán (1988) chamou de estética pré-hispânica, demarcada com as seguintes características essenciais: 1. o ritmo acentuado, com a repetição do motivo, 2. A estilização; 3. O caráter ornamental; 4. O simbolismo; 5. O sentido religioso e mágico da obra de arte.

Nesse trabalho de criação artística e performativa, as possibilidades sonoras são um rizoma de linhas de recriação, extraídas do imaginário, da cultura e do reconhecimento no próprio corpo da experiência, caminhando com os ancestrais e os irmãos indígenas, sobretudo com os wixaritari. Para realização do trabalho, utilizou-se de todos os elementos e ferramentas metodológicas que se tinham para deixar acontecer e se deixar modificar pela escuta sensível do vivido, pensado e sentido na ação de cantar e de cantografar. Nesse processo, tentou-se assimilar as mensagens do sagrado que perpassavam pelo corpo-espírito no transe do trabalho ritual dentro do estúdio de gravação, incluindo matérias e elementos que foram evocados.

Preenchendo o espaço e o tempo físico, imaginário e figuras, símbolos mágicos e divinos, de igual modo imaginando a natureza e os mundos das almas, mortos, santos e deuses, dancei sobre o canto, cantei sobre a poesia, poetizei sobre a imagem, imaginei sobre o som, sonorizei sobre o sagrado. Os mitos e as histórias conhecidas e reconhecidas fluíram com seu próprio ritmo, na oferenda antes de começar, fonte de inspiração e motivo religioso ou mágico, na sua essência devocional para um Ser Superior ou Seres Superiores que apareciam e se desvaneciam em cada ato realizado para encantar a música construída.

Sem a intenção de ser uma arte imitativa da natureza, deixo permear a sensação da presença do sagrado, com jogos e imaginários construídos a partir da mitologia e da fé. Deste ou desse ou daquele modo, colocamos aqui a ideia de entender além que já apontamos, a evocação e o que se tinha como o cantor em tempos pré-colombianos, considerado como um poeta, criador, realizador e construtor de instrumentos, sábio dos destinos, curandeiro, astrólogo, sobretudo,

artífice do som sagrado, experiente da conexão do som com a natureza, a partir da sua cultura ou cosmovisão.

Para los nahuas, la concepción sobre el artista verdadero, el *Yoltéotl*, se refiere siempre al que dialoga con su corazón, al que conoce los antiguos mitos, las tradiciones y, sobre todo, al que hace descender sobre los hombres las flores y los cantos. Él es el único que puede decir lo verdadero sobre la tierra³¹. (NARVÁEZ, 2004, p. 2)

O cantor como um sábio dos destinos, capaz de grafar com o canto e com suas palavras, as adivinhações, os sonhos ou entonações do sagrado, transpassando o tempo e o espaço, ou seja, fazendo emergir por meio da voz um estado liminar para que ele e os indivíduos que o acompanhassem pudessem ser transformados durante o seu ato de performar o sagrado e o ancestral.

Assim se partiu como uma base composicional e performativa a compreensão da contemporaneidade da música, na livre composição ou livre improvisação que, não é um estilo ou uma tendência composicional. Trata-se de uma prática musical experimental, empírica e coletiva, que não se submete diretamente a nenhuma tendência estética específica, mas que dialoga com várias práticas musicais contemporâneas. Vale ainda salientar que a livre improvisação não é uma manifestação musical geograficamente delimitada e que é possível encontrar músicos que se dedicam a esta categoria de prática em vários países da Europa, nos Estados Unidos e em vários países da América Latina, incluindo o Brasil, que apresenta atualmente uma cena bastante diversificada e ativa sobre o tema.

O objeto da livre improvisação gera processos criativos e não obras acabadas. Por isso, os critérios para análise e compreensão da improvisação devem diferir daqueles utilizados para a composição. A improvisação livre tem como fundamento a ideia de processo, a ação instrumental intencionalmente criativa por parte dos músicos participantes (pensados aqui enquanto intérpretes-criadores), a

³¹ Para os *nahuas*, a concepção sobre o artista verdadeiro, o *Yoltéotl*, se refere sempre ao que dialoga com seu coração, ao que conhece os antigos mitos, as tradições e, sobretudo, ao que faz descender sobre os homens, as flores e os cantos. Ele é o único que pode dizer o verdadeiro sobre a terra. (NARVÁEZ, 2004, p. 2, tradução própria)

escuta intensificada e a interação em tempo real. A valorização do fenômeno sonoro (pensado enquanto processo dinâmico) e a conseqüente incorporação do ruído (ou daquilo que ainda não é musical) e uma conseqüência desta prática empírica experimental e concreta que se apoia em nenhum idioma musical pré-estabelecido.

No quadro a seguir, apresentaremos a estrutura de composição do movimento musical ou performance ritual cantografado “Nahu Olin”:

TEOCUICATL	MINUTO:SEGUNDO
A EVOCAÇÃO:	De 00:00 a 4:09
CHICOMECOATL	De 00:00 a 3:44
TEXTO DE MARIA SABINA 1	De 3:45 a 4:09
A REZA:	De 4:10 a 7:52
ZEMATI	De 4:10 a 7:08
LLANTO DE ZEMATI	De 7:09 a 7:52
A DANÇA:	De 7:53 a 11:13
LA FLOR	De 7:53 a 11:13
A CHEGADA DAS DIVINDADES:	De 11:14 a 11:47
INTERLUDIO 1	De 11:14 a 11:47
A CURA	De 11:48 a 14:57
TENEBOLI	De 11:48 a 14:57
A BENDIÇÃO:	De 14:57 a 15:45
TEXTO DE MARIA SABINA 2	De 14:57 a 15:45

Figura 67. Tabela da estrutura da composição do movimento musical ou performance ritual cantografado “Nahu Olin”:

Fonte: própria

4.2 ENCRUZILHADA RITUAL, O CANTO COMO ESPAÇO E TEMPO SAGRADO: LABORATÓRIO RITUAL OU PROCESSO SAGRADO. (AUTOETNOGRAFIA)

O mais surpreendente da música no México tem sido sua desvalorização ante outros saberes provindos do mesmo país. O contato com os europeus é um momento importante, pois os povos do México cantavam, sem o embargo do processo de colonização, e o encontro com os espanhóis foi realmente um drama sem precedentes. A ideia dos espanhóis do México era completamente desconhecida, até pelos motivos que tiveram para chegar até ao continente.

A ideia de ter vias comerciais era o mais importante para os colonizadores, e por isto não esperavam que este choque fosse muito violento, sobretudo com os povos que habitavam México. Alguns autores apontam que o processo de colonização e conquista ainda está presente, e com isto a violência.

Para entender esta violência, temos que entender que ela está em cada ato de desvalorização dos saberes ancestrais que estão nas culturas vivas de nossos povos originários. Devemos perceber que nesta conquista, os espanhóis que chegaram neste continente eram pessoas que tinham diversas origens, e que a variedade de pensamentos e costumes foram características que tiveram influência nos acontecimentos violentos da época.

Quando falamos dos povos do México, podemos considerar como Mesomérica agora, podemos observar diversos povos com diferentes ancestralidades. Os *mexicas* eram apenas uma das culturas que habitavam o continente e que eram relativamente novos em comparação a outras culturas que habitavam muito antes deles, dos quais temos referências com os rastros que ficam nas grandes cidades e na sua tradição viva marcada em seus instrumentos musicais. Porém nesta pesquisa fiz uso de instrumentos musicais de diversas culturas.

O laboratório ritual começou no dia 14/05/2020 (catorze de maio de 2020), na oitava semana de primavera nas ‘*trecenas*’ do *tonalamatl*³². Uma época do ano muito produtiva para começar qualquer projeto e, sobretudo, um laboratório ritual. Repassei os cantos e elegi os novos que trataria no disco, trabalhei com o tambor de água e as canções: *Zemati* e *Teneboñi*, as duas canções tradicionais dos *raramuris*³³.

Portanto, elegi um tambor de água agudo para adequar a afinação na voz, também para coincidir a afinação com outros instrumentos que usaria depois. Decidi trabalhar com o elemento água, neste momento do movimento, e trouxe um pensamento para evocar a Mixcoatl e toda a simbolização do sagrado no canto de *Zemati*³⁴.

Nos cantos *Yoreme*³⁵, decidi trabalhar com ritmos afros que se vinculariam com ritmos das danças *yoremes*, com a intenção de combinar os padrões rítmicos-melódicos da canção.

Logo fiz as revisões da música de Maria Sabina que já estavam gravadas anteriormente, lembrando que tem tempos compostos (7/8), (6/8), (5/8) e (3/8).

Trabalhei ritmos com a água em *Zemati*, coloquei uma estrutura para esta canção, seguindo a numeração seguinte:

1. Água rítmica- clímax
2. Canto de *Zemati*
3. Canto interior com gotas de água

³² Tonalámatl de Aubin é um códice pictórico usado pelos sacerdotes, sábios e científicos antigos mexicas como uma guia ou base dos rituais dos dias sagrados. Da origem nahua se acredita que provém de *Tlaxcala*. *Tonalámatl*, contém mensagens análogos, lógicos e mostra a escritura interna do Tonalpohualli que é o calendário religioso que consta de 260 dias (tempo de gestação do ser humano), mantém a conta chamada “*Xiuhpohualli*” de 362,25 dias referente ao ciclo da terra e conta com quatro “*Tlalpillis*” ou atados de treze anos que formam uma conta de 52 anos, chamada “*Xiuhnophili*” que mede os ciclos de Vênus ou calendário ritual lunar.

³³ Gentílico da cultura indígena que mora na Serra *Tarahumara*, localizada no noroeste do México, no estado de Chihuahua, que se nomeiam eles mesmos *rarámuri*, que significa corredores a pé; provém das raízes: rara (pé) y muri (correr)

³⁴ Canção tradicional (*Basihuare*, cultura indígena do México) que faz referência ao Céu, às estrelas e de como se deve “Ser” para cantar e seguir ao padre.

³⁵ Cultura indígena do México.

Propus trabalhar com som de chuva para conectar com este elemento sagrado e decidi que esta música seria da primeira parte, ou seja, da evocação por ser uma abertura à cerimônia que seria gravar todo este material.



Figura 68: Fotografia do trabalho de mesa, escrita da sequência de música que teria o movimento. Chuva de ideias e seleção de material e instrumentos para trabalhar Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P, O. e GALICIA G. P. (2020)

Ligiero (2019) aponta, em seu livro “Teatro das Origens”, as possibilidades da encenação, dentro duma eficácia do ritual, numa relação concreta, bem como simbólica. O autor traz que uma ‘performance ancestral é a corporificação de arquétipos de cosmogonias anteriores à própria vida do performer, colocando já um indício para entender o imaginário na lembrança dos vivos desde uma ancestralidade dos povos.

:

Podemos dizer mesmo que dentro da eficácia do ritual emerge a encenação, o jogo cênico é, portanto, um expediente para exemplificar comportamento e presentificar antigas crenças quase sempre incluindo o transe, precedido de rituais secretos onde no caso ameríndio são ingeridas poções feitas com plantas sagradas, e incitando e decorrente da contínua utilização do cantar/dançar/batucar. Em muitos casos, as encenações contam a vida de guerreiros míticos, de sacrifícios ancestrais e de triunfo decorrentes de forte ligação com animais sagrados ou com as forças da natureza. (LIGIERO, 2019, p.13)

Neste caso o autor distingue que os performers, como iniciados na tradição de diferentes culturas, ou seja, em comunidades isoladas ou em grandes cidades, disponibilizam a incorporação de divindades e ancestrais, invocando e evocando

forças espirituais com influência sobre o destino das comunidades dos que ainda estão vivos. Assim o autor aponta uma relação do ritual/performance/teatro das origens que é já ponto de partida deste trabalho.

Fazemos uma relação sonora da evocação acontecida no seguinte dia do laboratório ritual que foi o 16/05/2020 (dezesesseis de maio de 2020), comecei o laboratório-ritual, elegendo a sequência da música, gravei as gotas de água, jogando com uma pedra de coral na tina de água, gravei o tambor de água que escolhi para esse momento.



Figura 69: Fotografia (1) esquerda, da experimentação, evocação e gravação do elemento água. Fotografia (2) direita, da experimentação, gravação e evocação do elemento água com pedra de coral. Querétaro, México (2020)

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Ao tocar o tambor, o som da água teve maior volume, entretanto, o clique da gravação estava nos meus ouvidos e pensando nos harmônicos do tambor, evocava a mãe *Haramara*, e rezava muito mais forte nos meus pensamentos. Este som sagrado se evoca para entender o relaxamento e a conexão do ser com o presente ou o aqui e o agora.



Figura 70: Fotografia gravação do elemento água com tambor de água, instrumento tradicional Yoreme. Querétaro, México (2020)

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Depois de um longo dia, já quase às 16h (dezesseis horas), fomos por plantas secas, achadas na rua e nos encontramos para fazer música com elas, para integrar a energia da vegetação do espaço onde estávamos trabalhando, esta energia seria parte das canções que gravei no laboratório vocal-instrumental e dançado.



Figura 71: Fotografia (1) esquerda, pedido de permissão para colher plantas que já estavam jogadas no chão, Fotografia (2) direita, na preparação para trabalhar com a fauna do lugar, elemento terra. Querétaro, México

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Cerca de às 19h (dezenove horas) foram gravados os sons das plantas, dançando sobre elas, para chamar à terra e ao fogo, assim como para capturar o som da natureza do espaço onde nos encontrávamos. O cheiro de *pirul* ou pimenteiro rosa, cheira ao *temazcal* (banho de vapor de origem pré-hispânico), Todos os cheiros das plantas se desprendiam no meu corpo, sentia o quebrar das plantas nos meus pés, nas minhas pernas, e na minha pele o cheiro das plantas sagradas.

Se abriram três pistas, e se misturaram como se fosse uma dança de mulheres indo por um caminho à procura da visão. Uma xícara de água havia sido deixada para ser abençoada com os passos da dança, que foi bebida depois do laboratório. O suor que caía da minha testa era gratificante, como se resultado do trabalho-oferenda que se estava realizando.

A dança foi marcada por pulsos nos pés que vinha de uma fusão de ritmos tradicionais do México e ritmos indígenas que tenho conhecido por minhas visitas e imersões nas comunidades ao longo da minha vida.

Tudo isto sai duma representação ou de processos que seguem estéticas artísticas em forma de reprodução, a importância deste laboratório radica na evocação dos elementos e seu significado sonoro, assim por meio duma ritualização para transformar os artefatos sonoros em sons vivos e que atende a sua relação com o corpo e com o espaço para produzir e estimular a criatividade

Retomando o trabalho de Ligiero do 'Teatro das origens':

O teatro sagrado realizado por praticantes daquele feito por artistas admiradores, embora ambos procurassem trabalhar com as estéticas afro ou ameríndias, pretendia desta forma fechar mais o foco e nasceu então o conceito de Teatro de Origens, [...] O Teatro das Origens, filosoficamente falando, requer uma abordagem específica já que somente o praticante (performer ou espectador) comprometido com os princípios fundantes de tradição em questão, seria capaz de melhor aprender sua cosmogonia para poder praticar integralmente os seus processos de encenação. [...] Nosso foco é o Teatro das Origens enquanto processo criador pela comunidade religiosa, e verificamos que ele não é necessariamente apenas reprodução de uma estética antiga preservada, uma vez que tem sido recriado de diversas formas em diversas comunidades [...] seguindo as tradições tendências das tradições orais. (LIGIERO, 2019, p.12)

No que representou possíveis desconstruções da arte, seguindo tradições orais desde seu mais profundo conhecimento, portanto, além do que o autor baliza como elementos comuns das tradições africanas e ameríndias como 'motrizes culturais': "cantar/dançar/batucar" (LIGIERO, 2011) e que já desenha uma forma de cura, a partir da arte, ligando o que Schechner (1985) propõe como um ato em procura, do que o performer busca na sua relação com o corpo, desde o espaço para interagir como o espectador de forma de "transportá-lo e a transformá-lo" (SCHECHNER, 1985, tradução Silva 2005).

A seguir, foram gravados sons com as plantas trazidas, com escovas de palha, aloé vera e outras plantas, tudo com a intenção de evocar o sagrado através da dança, dos sons, do pensamento, do sentimento, ou seja, de viver o momento musical e gravar para construir música.



Figura 72: Fotografia (1) esquerda, da gravação do elemento terra com a flora do lugar. Fotografia (2) direita, escovilhas para fazer ritmos com as plantas jogadas no chão. Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Gravei estas sonoridades tanto em mono, no caso das plantas e as escovas foram em estéreo, colocando dois microfones AKG SE 300B/CK91, fazendo o efeito de *panning*³⁶ para provocar a profundidade e espacialidade no som.

³⁶ O "panning" (ou "panoramizar") é uma técnica que envia um sinal de som num meio e logo completo estéreo o multicanal. A distribuição deste sinal de som (pares monofônicos ou estereofônico) se faz através dum novo campo de som estéreo o multicanal por um ajuste de controle panorâmico.

Temos uma sensibilidade de entender o canto como sonoridade, não por deixar de lado a palavra que dá significância cultural e linguística, mas é porque nesta pesquisa procuro a ideia do canto como som sagrado. Por isto, temos que pensar que o canto para as culturas ameríndias, não é só o canto como agora reconhecemos como uma forma bela de cantar.

en su presencia, cantando y bailando a su modo, y tañían caracoles como cuernos, y tocaban atambores y teponaztli que son atambores de madera, y traían en las manos unas maracas con que hacen un son al propósito del cantar³⁷ (SAHAGUN, 1938, p. 17)

Portanto, sem deixar de lado as possibilidades que o ocidente nos dá para a voz e as contribuições para entender o uso e sua conexão com o corpo nas técnicas contemporâneas, neste trabalho o que pretendo mostrar são as possibilidades sonoras performativas que nos permitem a recriação do som, a partir das sonoridades nas performances ameríndias.

Podemos encontrar a justificativa do uso dos instrumentos e a voz como complemento sagrado na relação dos cantares de Sahagun (1938). *Teponaztlis*, *huehuetl*, *atecocolis*, são instrumentos mencionados nestes cantares, assim em grafias pictóricas nos murais encontrados na extensão do território que reconhecemos agora como mesoamericano.

O arqueomusicólogo Adje Both, (2008) aponta que se bem a história do mundo sonoro ainda não está escrita, sabemos que este mundo sonoro estava muito desenvolvido e que estava subjacente entre contos mágicos e religiosos. A música pré-hispânica e os sons rituais na Mesoamérica tinham uma grande importância nas sociedades antigas, porém sua reconstrução está em processo.

O autor (2008) relaciona aos sons de Mesoamérica, tanto os do ambiente natural como a música instrumental e vocal, com os conceitos religiosos. Assim, trata dos instrumentos musicais e suas raízes mitológicas. Aponta que o som dos

³⁷ Em sua presença, cantando, dançando a seu jeito, e tocavam os caracóis como cornos, e tocavam tambores e *teponaztli* que são tambores de madeira, e traziam nas mãos chocalhos com que fazem um som ao propósito de cantar (SAHAGUN, 1938 p. 17, tradução própria)

instrumentos mais sagrados se entendia como a Voz dos Deuses. Ao ser considerados recipientes divinos, os instrumentos no México antigo foram tratados com respeito e até se dedicaram templos e altares, onde se adoravam instrumentos musicais e esculturas dos deuses da música e da dança.

No 17/05/2020 (dezesete de maio do 2020) começamos a trabalhar às 9h (nove horas), escutamos a música que tínhamos gravado no dia anterior, com toda a equipe reunida.

Nas reflexões desse dia, me veio como seria essa voz que se colocaria neste trabalho? Quais sonoridades viriam a mim? Assim eu estava desenhando ideias, e o importante é que surgia do que estava acontecendo. Pensei que a vocalização do sagrado teria que ser parte dessas danças que tínhamos gravado.

As perguntas que surgiam em mim eram: como seria a vocalização do sagrado? Que envolveria quando no uso da voz na vocalização do sagrado? A vocalização do sagrado refere se a só o fazer, ou tem trabalho de reflexão nas cosmovisões culturais? Evoco o sagrado com a minha voz? Ou evoco o sagrado desde o pensamento? Poderá se resolver com a imitação ou teria que ver com o entendimento do sagrado no corpo? Perguntas que pouco a pouco fui respondendo desde meu fazer, percepção e consciência, sobretudo, do cotidiano e de ir fazendo e escutando sensivelmente o que estava acontecendo.

Testamos os microfones, experimentei sonoramente com os elementos naturais que descrevi, fiz uma limpeza ritual com as plantas que colhemos desde muito cedo, e gravei os passos sobre a folhagem seca, assim percebi que os passos deviam ser absolutamente precisos, e tivemos que nos preocupar com os animais que saíam da folhagem, que causavam medo em mim pelo veneno natural que podiam ter os insetos que estavam convivendo comigo no espaço da gravação. Estas sonoridades coloquei durante o tempo que dura 28 compassos no clique da gravação. Deste, desse ou daquele modo fiz sons com as mãos, gerando um ambiente sonoro de natureza.



Figura 73: Fotografia (1) esquerda, da gravação da dança e caminhadas, elemento terra com a flora do lugar. Fotografia (2) direita, talhos secos para fazer sons de natureza com as mãos. Querétaro, México (2020)

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Depois, gravei os casulos de mariposa que ainda estavam fechados, antes de voltar ao instrumento de percussão que usam os *yoremes* nas pernas para suas danças. Primeiro pedi permissão a este elemento sagrado que são as bolsas onde acontecem a transformação das mariposas, gravei as diferentes sonoridades que surgiam, friccionando com minhas mãos e movimentando pele com pele dos casulos. Estes casulos têm uma sonoridade doce e suave, que me deram uma sensação de transe. A gravação se fez com Audio technical AT4033.



Figura 74: Fotografia (1) esquerda, da gravação dos casulos de mariposa, ainda fechados Fotografia (2) direita, casulos de mariposa nas mãos, Querétaro, México (2020)

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Com este mesmo microfone, gravei com a mandíbula de bode, assim, experimentei com sons que provinham do osso, foi friccionada com uma ponta de cactos (*maguey*), e os sons que escolhi foram desde suaves e acariciados, até bruscos e fortes.



Figura 75: Fotografia (1) esquerda, da gravação da mandíbula. Fotografia (2) direita, a mandíbula nas mãos. Querétaro, México (2020)

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

A sensação que tive foi de pranto, senti que meu peito se afundou e tive muita vontade de chorar. Saíram lágrimas dos meus olhos, *Teneboli*³⁸, me senti muito confusa, e na minha mente só estavam as borboletas que já não podiam chegar a seus lugares de origem pela contaminação do meio ambiente, pelo desmatamento das árvores e cada vez são menos as mariposas que moram neste planeta e os perigos que se avizinham para elas.



Figura 76: Fotografia do chato depois de tocar os casulos e a mandíbula. Querétaro, México (2020)

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

³⁸ *Teneboli*: canção tradicional do povo yoreme.

A seguir, gravei o tambor de água, estudei o ritmo e os padrões que se ocupariam para estruturar a música. Aprendi o amarre do tambor de água para tirar sonoridades mais presentes e profundas.

O tambor de água tem que deixar respirar, cada vez que se toca, numa tina de água, junto com uma cabaça preparada colorida de pintura especial para que quando seja colocada na água não fique destruída. Depois escolhi uma baqueta para tocar o tambor, uma era da folha que cobre ao milho já seca (*totomoxtle*³⁹). Antes de começar a tocar, fiz uma oração para pedir permissão e assim poder tocar o tambor. Eu estudei os ritmos e fiz a gravação. Refleti sobre a estrutura para escolher os outros instrumentos que seriam parte desta criação.



Figura 77: Fotografia da baqueta de *totomoxtle*, tocando o tambor de água yoreme. Querétaro, México (2020)

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

³⁹ Folha que cobre ao milho e que já se deixou secar.

Em seguida, coloquei outra percussão e decidi por uma sonoridade que dialogava com o tambor de água. Assim decidi pelo tambor *raramuri*, colocando dois microfones para gravar ele em estéreo, e desse jeito conseguir a ressonância traseira do tambor.



Figura 78: Fotografia do tambor Raramuri Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Nesse momento, me coloquei em pé para escutar todas as sonoridades do tambor. Como em todos os instrumentos, se fez a oração de petição de permissão. Escolhi um ritmo que ia em contratempo do tambor de água para causar um diálogo de sons entre os tambores.

Coloquei os *tenabari*⁴⁰ nas minhas canelas, para iniciar a dança, desta forma o corpo se aqueceu dançando uma *pascola*⁴¹. Desde alguns dias antes escolhi uma dança em vídeos que se têm gravados na comunidade. Para isto, ensaiei com os vídeos para fazer os passos desta dança e gravar os sons dos *tenabaris* dançando.

40 Instrumento tradicional Yoreme (cultura indígena) feito de casulo de borboleta

41 É uma dança tradicional dos povos Yoreme e Yaqui.



Figura 79: Fotografia (1) esquerda, de colocação de *tenabaris*. Fotografia (2) direita *tenabaris* colocados. Querétaro, México (2020)

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Gravei o passo base da dança para conseguir padrões para o movimento musical, dancei em cima da folhagem, mas pela viscosidade da planta não conseguimos fazer a dança nas plantas, assim que limpei o espaço para dançar sobre o chão sem a folhagem.



Figura 80: Fotografia (1) (2) e (3) da gravação dos padrões rítmicos diferentes, sendo todos dos passos tradicionais da dança de *pascolas* (dança tradicional *yoreme*) e da dança do veado (dança tradicional *yoreme*). Querétaro, México (2020)

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Eu vinculei tanto os passos das danças tradicionais com as posturas das esculturas que se encontraram nas descobertas de *Tlalilco* no Estado do México, e

que agora estão no Museo Nacional de Antropologia na Cidade do México, apresentadas a seguir, são músicos com maracas (chocalhos), tambores e flautas, conseqüentemente, a complexidade musical durante a época antiga do México.

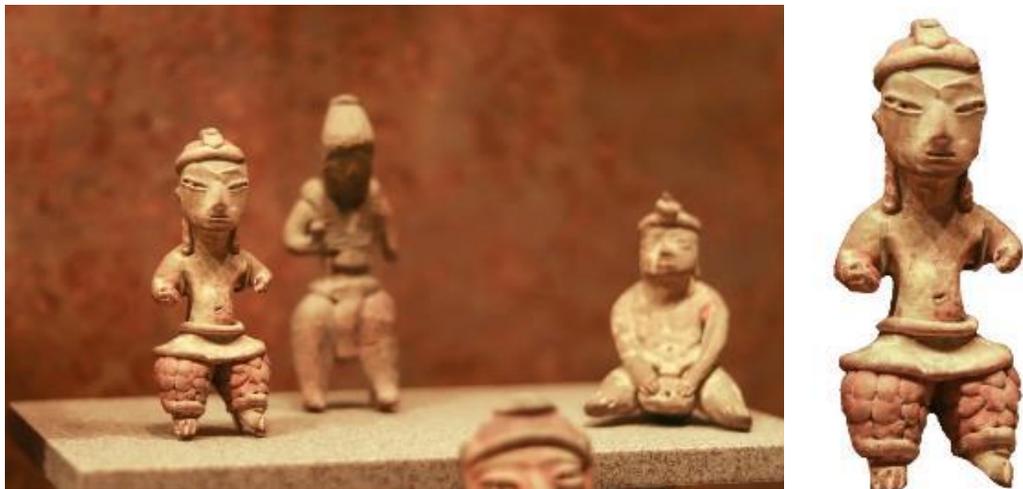


Figura 81: Fotografia (1) Esculturas de músicos com *maracas* (chocalhos), tambores, e caracoles nas pernas que mostram a complexidade das atividades artísticas e musicais. Fotografia (2) direita, músico-dançante com instrumento colocado nas pernas que faz seu som a partir do movimento. Encontrados em *Tlalilco Capturada* em Museo Nacional de Antropologia, CDMX
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN, P. O e GALICIA, G, P (2021)

Dancei cerca de 4h (quatro horas) seguidas, após gravei o raspador em tempo e em contratempo, e pratiquei um ritmo para fazer a gravação.



Figura 82: Fotografia do raspador (*omichicahuaztli*) (instrumento de inspiração tradicional *Yoreme*) Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Este instrumento de bambu, é semelhante com o *omichicahuaztli* que é um idiofone de osso com estrias paralelas, talhadas perpendicularmente, que produz som ao raspar com uma concha do gênero *Oliva*. Pelo geral era de fêmur e estava vinculado ao mundo dos mortos, sendo que no Museo Nacional de Antropologia estão guardados os *omichicahuaztli* das culturas mexica e maya.



Figura 83: Fotografia do *omichicahuaztli*, O som deste instrumento se produzia quando as estrias eram raspadas. Capturada em Museo Nacional de Antropologia, CDMX
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN, P. O. e GALICIA, G, P (2021)

Na Mesoamérica floresceram culturas musicais multifacéticas, e sua pesquisa se baseia no estúdio da abundância de artefatos sonoros e de representação nas artes, que manifestam um emprego ritual da música e da dança. Ademais, na atualidade se realizam comparações com música e danças dos grupos étnicos contemporâneos, nas quais ainda sobrevivem elementos pré-hispânicos com grande profundidade histórica.

Ao respeito das comparações musicológicas com os sistemas sonoros dos povos originários, teríamos que refletir sobre as possibilidades de não chamar como música ocidental, nem tentar analisar os sons destes instrumentos a partir do sistema musical conhecido como temperado, mas pensar em quais seriam as possibilidades de analisar o jeito de fazer esta pesquisa.

Com tudo isto, temos os estudos que cruzam na musicologia, na etnomusicologia, na arqueomusicologia, mas a proposta do trabalho é escrever o que aconteceu com a experimentação corporal e sonora na produção artística que tratamos aqui.

A variedade sonora dos instrumentos na Mesoamérica / no México antigo é imensa. No caso do mito mesoamericano da origem da música, podemos eludir a *Ehecatl- Quetzatcoatl*, o deus com atributo como elemento natural o ar. Ele cria um som através do sopro das pedras para criar a humanidade. *Quetzatcoatl*, foi ajudado por diferentes animais para criar o tom, os animais do *Mictlan* (o lugar dos mortos), penetram e fecundam suas pedras, ou seja, a terra. Primeiro produz o som, e, com isto, consegue a criação da humanidade.

Mictlantecuhtli o senhor da dimensão dos mortos, e guardião do *Mictlan* (mundo debaixo da terra) acorda. *Ehecatl- Quetzatcoatl*, se vai e sobe à terra, e coloca milho e carne nas pedras, ele pede às formigas no *Cerro de tamoanchan* que ajudem ele com quatro milhos dos tons originais. *Mictlantecuhtli* pede para *Ehecatl-Quetzatcoatl* que tem que ir ao Sol e soprar, mas ele fala que se alguém fosse com ele, teria o compromisso de acompanhá-lo na terra.

Na casa do Sol, o *Teponaztli* e o *huehuetl* tem a ousadia de acompanhá-lo, portanto, o compromisso de acompanhar a *Quetzatcoatl* à terra. Desta maneira, estes instrumentos sempre vão ter que acompanhar os cantos. Nas informações que Sahagún (1938) nos deixa em suas escritas pode se ler o seguinte:

Luego se descomponían de los ornamentos que iban adornados, y se sentaban, y a la noche comenzaban la fiesta, tocaban sus *teponaztles*, y sus caracoles, y los otros instrumentos musicales sobre el Cú de Tlaloc, y cantaban en los monasterios, y tocaban las maracas que suelen traer en los areitos. De todos estos instrumentos se hacía una música muy festiva, y hacían velar toda la noche⁴² (SAGAHUN, p.122)

⁴² Então eles se decomposaram dos ornamentos que estavam adornados e se sentaram, e à noite começaram a festa, eles tocaram seus *teponaztles* e seus caracóis e os outros instrumentos musicais no Cú de Tlaloc, e eles cantaram nos mosteiros, e tocavam os chocalhos que costumam trazer os *areitos*. De todos esses instrumentos, uma música muito festiva foi feita, e eles ficaram acordados a noite toda (SAGAHUN, p.122)

O *teponaztli* sempre vai carregar a dualidade, dura e ligeira, grave e aguda, e o *teponaztli*, centro e fora. A imitação das aves é fundamental, inclusive, uma crônica cita que se encontrava uma quantidade de farsantes (atores) que imitavam um sem-número de aves.

No dia 18/05/2020 (dezoito de maio de 2020), o laboratório começou colocando um *teponaztli* pequeno e agudo no quarto de gravação. Temos uma imagem gravada, uma serpente bicéfala que evoca a *Quetzatcoatl*⁴³, ou seja, o conhecimento que se oculta em si mesmo.

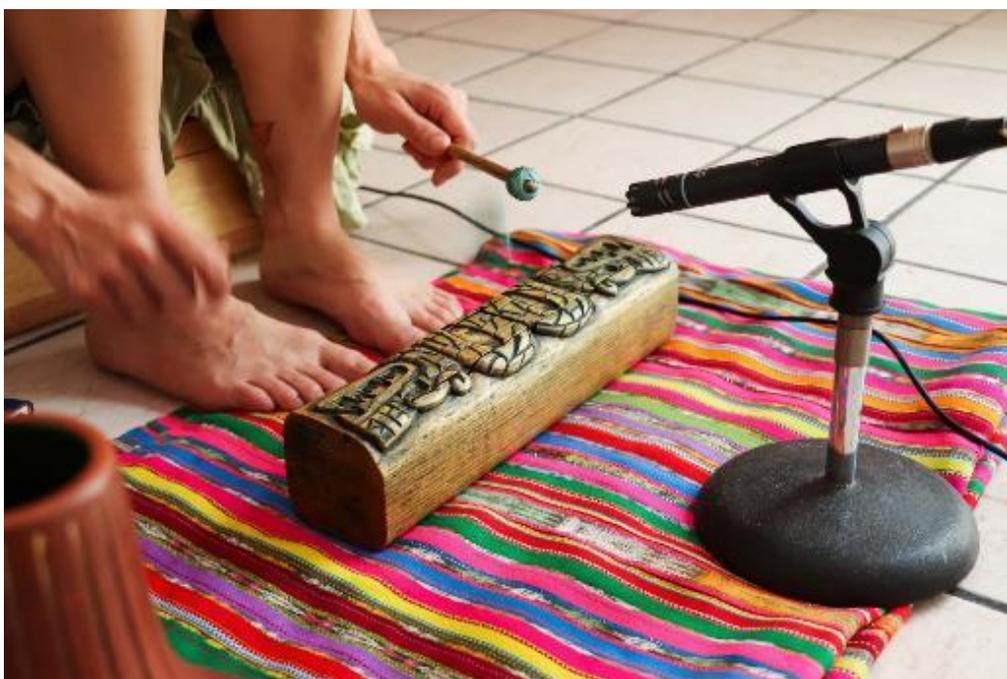


Figura 84: Fotografia do teponaztli com gravado de serpente bicéfala. Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Neste dia, decidi desde cedo os instrumentos que seriam gravados. Chegando ao quarto de gravação, gravei o *teponaztli* com um microfone AKGSE300B-CK91 P12-48 AUSTRIA.

O *teponaztli* foi outro instrumento muito importante para os *mexicas*, feito de madeira era tocado em honra aos velhos, cantando e dançando, aos guerreiros

⁴³ *Quetzatcoatl*: do panteão *mexica*.

principais, mortos na guerra ou capturados para o sacrifício, como o guerreiro *Huitznáhuatl* na derrota dos *mexicas* ante os *tarascos*.

Estes instrumentos marcavam o som de muitos cantos e danças da comunidade.



Figura 85: Fotografia de *Teponaztli del Guerrero*. Idiophone Instrumento musical usado pelos *mexicas* nos rituais e em atos da vida cotidiana deles. Capturada em Museo Nacional de Antropologia, CDMX
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN, P. O. e GALICIA, G, P (2021)

Neste laboratório ritual, cada dia se purificou e limpou o espaço que usei, com incenso, e *copal sahumando* (defumando) e varrendo a energia. Depois, busquei os ritmos, as texturas, as cores, as tonalidades, os contrastes, polirritmias, contrapontos e a afinação que queria no *teponaztli*. Na madeira do *Teponaztli*, percebi o sagrado que estava conectado com a procura do conhecimento, através da sonoridade com harmônicos expandidos pelo espaço e o tempo, sentindo um som conectado com o meu interior, dialogando com a divindade na madeira, procurando os sons, jogando com eles, procurando o saber dentro deles, assim com profunda conexão com o sagrado.



Figura 132: Fotografia do incenso para limpar o quarto de gravação. Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Coloquei atenção na afinação dos instrumentos, procurando contraste dos timbres característicos deles, completamente únicos cada um. A afinação tem que ser como um diálogo dos instrumentos, é onde se apoiam para cantar e afinar sua musicalidade. São afinados com as emoções e as sensações das pessoas e do espaço, tocados pouco a pouco, escutando atentamente como se comunicam os sons, tanto de jeito físico, como eletronicamente, na reprodução do que já está gravado.

É uma harmonização além dos efeitos musicais, é o encontro com a sonoridade que se quer comunicar por meio do instrumento, mas, sobretudo, a sonoridade que o instrumento quer comunicar através da pessoa que toca ele. Sempre acompanhada das linhas de pensamento, sentimento e vivência entre o tempo passado (conhecimento) presente (escuta sensível) no aqui e no agora (*nican axcan*) e no futuro (no imaginário da criatividade).

Todo o processo anterior não é linear, pode ser considerado dentro do conceito do rizoma, atravessando lugares e tempos, que se intercomunicam e descansam no instante, no aqui e no agora. O grosso do som era visível, assim na projeção tinha como objetivo uma absoluta coordenação das minhas mãos, por meio do relaxamento, utilizando toda técnica musical existente no meu corpo.

Em uma reflexão pela manhã, após ter machucado o meu calcanhar direito, com um galho da folhagem sobre a qual dancei, me lembrei que machucamos muitas vezes nosso corpo nos processos artísticos, pensando assim no paradoxo da cura e da doença.

A cura como processo de transformação produzida pela conexão com o sagrado e a doença como processo de cura. Para as pessoas dos povos indígenas não existem as doenças individuais. Jaen e Murillo (2005) tratam da seguinte maneira:

Se considera que la enfermedad en general está en íntima relación con diversos aspectos biopsicosociales y por lo tanto no sólo es la patología en sí y la manera como afecta al individuo lo que debe ser tomado en consideración, sino las repercusiones que ésta tiene en el grupo al que pertenece la persona afectada (Viesca 1992: 32). En la época prehispánica creían que la enfermedad era un castigo de los dioses por haber cometido una falta que los ofendió y, por lo mismo, no sólo se vería afectado un miembro de la comunidad, sino que éste podía atraer sobre todo el grupo una serie de desgracias (sequías, hambrunas, entre otras). El encargado de restablecer el equilibrio entre el enfermo y la sociedad a la que pertenecía era el *Ticitl*. Como las enfermedades formaban parte de un todo podían ser provocadas por múltiples elementos de la naturaleza, como agua, fuego, tierra, vientos, montañas, cerros, lluvia; también por animales, plantas y minerales, entre otros. Por otro lado, no debemos olvidar que cada parte del cuerpo humano estaba relacionada con una deidad y, por ello, dependiendo de la parte afectada era necesario invocarla para así lograr la curación. Estos mismos elementos (naturales o divinos) eran los responsables de las enfermedades y a su vez tenían la capacidad para remediarlas⁴⁴ (JAÉN e MURILLO, 2005 p. 890-891)

⁴⁴ Se considera que a doença em geral está em íntima relação com os diversos aspectos biopsicossociais e tanto não só é a patologia em si e a maneira como afeta ao indivíduo o que deve ser tomado em consideração, se não a repercussão que esta tem no grupo ao que pertence a pessoa afetada (Viesca 1992: 32). Na época pré-colombiana se acreditava que a doença era um castigo dos deuses por ter cometido uma falta que os ofendeu e, pelo mesmo, não só se veria afetado um membro da comunidade, se não que este podia atrair sobre todo o grupo uma serie de desgraças (seca, fome, entre outras). O encarregado de restabelecer o equilíbrio entre o doente e a sociedade a que pertencia era o *Ticitl*. Como as doenças formavam parte de um todo podiam ser provocadas por múltiplos elementos da natureza, como água, fogo, terra, ventos, montanhas, morros, chuva: também por animais, plantas e minerais entre outros. Por outro lado, não devemos esquecer que cada parte do corpo humano estava relacionada como uma divindade e por isso, dependendo da parte afetada era necessário invocara-la para assim conseguir a Curação. Estes mesmo elementos (naturais ou divinos) eram os responsáveis das doenças e a sua vez tinham a capacidade para corrigi-las. (JAÉN e MURILLO, 2005 p. 890-891 trad. própria)

Podemos entender que para o mundo ocidental a vida e a morte se excluem mutuamente e que não conseguem coexistir, mas no universo mesoamericano quando um ser sai do espaço-tempo existencial para entrar na dimensão letal não sai da totalidade vital, pois permanece nesta totalidade, ainda dentro dum aspecto distinto, geralmente animal.

Patrick Johansson, (2009) em suas análises dos cantares *teocuicatl*, (cantos sagrados) textos classificados pelo franciscano de “*arcabucos breñosos*”, menciona que a cosmovisão mesoamericana considera que o mundo animal representa a dimensão somática do ser, as capas profundas do inconsciente e do instinto que o ser humano emergiu um dia para existir. O autor assevera que nesta compreensão de mundo, ao morrer o homem não desaparece de tudo, pois sua “alma” se reencarna numa materialidade animal que permite permanecer invisível.

Tanto la relación de cada individuo vivo con su alter ego animal, o nahual, como los ritos chamánicos de búsqueda del tonal perdido muestran que la muerte indígena coexiste con la vida, solo que en espacios-tiempos distintos. En el más allá “metafísico” indígena del alma del difunto se reanima en otra dimensión sensible, así como en el corazón y la memoria de los vivos. Los difuntos conviven con los “existentes” en parientes distintas del ciclo vital y la vida es un diálogo continuo entre seres que existen y seres que han dejado de existir⁴⁵. (JOHANSSON, K, P. 2009 p. 226)

Ligiero (2019) retoma o argumento de Pierre Verger (1997 apud LIGIERO), a partir de seu livro *Orixás: deuses iorubas na África e no; Novo Mundo*, toma emprestado o conceito de C. G. Jung (2002) e traz “arquétipo” enquanto características psicológicas, explicando que no *Candomblé*, (*religião afro-brasileira*) o “O orixá é uma espécie de arquétipo do comportamento da gente. Quando se apossa de uma pessoa, ela revela o que está em seu inconsciente, passa a exprimir sua personalidade verdadeira”. Ele acrescenta que mesmo as pessoas que não “têm sangue africano” podem incorporar os Orixás, por possuírem as “tendências

⁴⁵ Tanto a relação de cada vivente com seu alter ego animal, ou *nahual*, quanto os ritos xamânicos em busca do tonal perdido mostram que a morte indígena coexiste com a vida, apenas em diferentes espaços-tempos. No futuro “metafísico” indígena, a alma do falecido é revivida em outra dimensão sensível, bem como no coração e na memória dos vivos. O falecido convive com o “existente” em diferentes parientes do ciclo vital e a vida é um diálogo contínuo entre seres que existem e seres que deixaram de existir. (JOHANSSON, K, P. p. 226, tradução própria)

inatas e um comportamento correspondente aquele de um orixá” (VERGER apud LIGIERO, 2019 p.16)

Para Jung, o conceito arquétipo se refere à “imagem primordial” originada de uma repetição progressiva de uma experiência, durante muitas gerações, armazenadas no inconsciente coletivo. Assim, a Dra. Nise Silveira, adiciona ainda que o arquétipo é uma forma de imaginar muito arcaica, que pertence a uma parte do inconsciente profundo, que, por sua vez, remete ao passado remoto que o ser humano carrega em sua memória coletiva (SILVERIA. 1997 apud LIGIERO 2019).

A força do arquétipo vai além do temperamento psicológico ou do biótipo do médium, da pessoa que incorpora o evoca os seres divinos. Seria uma porta ou umbral para acessar ao mundo divino ou invisível, que parte do que fala Zeca Ligiero (2019), uma visita acompanhada ao mundo dos arquétipos, como desdobramento de um longo aprendizado e conhecimento.

O encontro com as divindades, encantados, animais sagrados, entre outros, podem ser evocados por diferentes vias. Neste caso, o canto, os sons, manifestados na personificação cultural do uso das sonoridades vocais e musicais ao se familiarizar por meio da força arquetípica, cujas forças espirituais se expandem por meio do som e por meio do movimento do corpo, constelando as mitologias ancestrais.

Uma lembrança que veio foi quando gravei o videoclipe de “*Lucia*”, música que está no disco de ‘*Paisajes Sonoros Latinoamericanos*’ (2017), foi gravado numa zona arqueológica chamada *Plan de Ayutla*, localizada em Chiapas, Mexico. Eu machuquei meu calcâneo direito, caindo numa pedra triangular, num salto para uma das cenas, e foi da mesma maneira, num ensaio do “*El Canto de un Recuerdo*” (2010) (performance ritual), no laboratório da dança, cujo acidente me provocou uma ferida que sangrou muito.

No livro explicativo do chamado códice Vaticano A (codex Vatic. Lat 3738, custodiado na Biblioteca Apostólica Vaticana), escrito por Ferdinand Anders e Maarten Jansen (1996), significam a religião, os costumes e a história dos antigos

mexicanos. Este Códice, procedente do *Valle de México*, carregado de hispanismos, foi escrito em italiano, provavelmente para ser enviado ao Vaticano, apresenta a supervisão do Pedro dos Rios, que escreveu comentário ao pé das ilustrações, onde descreve a etnografia dos signos atribuídos a partes do corpo humano.

O corpo dos vinte signos da (p.54r), rodeado pelos vinte signos dos dias, uma figura humana é mostra claramente do sincretismo que se produziu no século XVI. A partir de códices que precedem este, podemos entender que dependendo do dia que as pessoas nascem, estarão relacionadas com um órgão do corpo humano que tem certa relação simbólica.

Assim, as 20 letras ou caráter, ou figuras que eles usavam para todos seus números ou contas, dependendo do calendário, tinham domínio sobre os homens. Dessa maneira, os curandeiros ou médicos curavam os que adoeciam ou verdadeiramente tinham dor em alguma parte do corpo. Os curandeiros faziam uma figura e dependia do dia e da hora no que se enfermavam, via se a doença estava conforme ao signo que reinava à pessoa.

Se dizia que se era o lagarto, tinha domínio sobre o fígado; a flor, sobre o busto; o movimento, sobre a língua; a águia, sobre o braço direito; o urubu, sobre o ouvido direito; o coelho, sobre o ouvido esquerdo; a pedra, sobre os dentes; o ar sobre o alento; o macaco, o sobre o braço esquerdo; a bengala, sobre o coração; a *malinalli* sobre o intestino; a lagartixa, sobre a matriz da mulher; o jaguar, sobre o pé esquerdo; e a serpente sobre o membro viril do homem.

O texto anterior deixa a reflexão de que estou frente uma arte integrativa que não só procura a estilização, procura uma transformação do ser, e uma cura da alma. Neste caso, no processo de cura, a doença também é um processo de limpeza que é necessária para renascer, portanto a lesão de meu pé, foi uma oferenda que devo sanar e devo transtornar ritualmente para melhorar meu canto, que por sua vez é oferenda e meio.

Podemos entender a ideia de transmutar a energia, dentro da cosmovisão mesoamericana, no conceito da deusa *Tlazolteotl*, que como a comedora de imundícias, é encarregada de transmutar esta energia. Tais imundícias consideradas como as doenças humanas: físicas, emocionais, espirituais e da alma.

Na figura seguinte encontramos os animais e os elementos primordiais, ou seja, o universo concebido num círculo sinestésico, considerando os quatro elementos que, para a cosmovisão mesoamericana, são o princípio e o fim da vida e da morte:

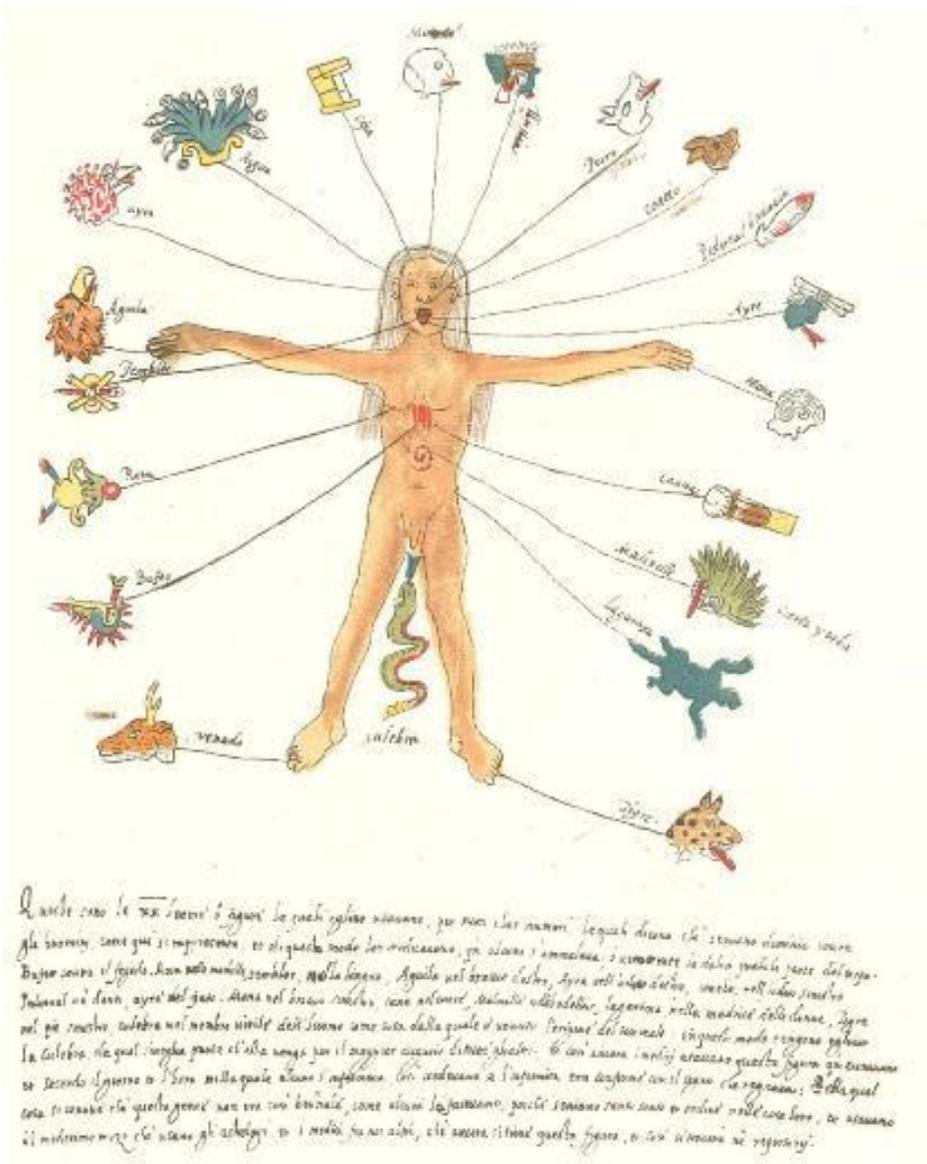


Figura 86: lâmina (54r) do Códice Vaticanus 3738, (Códice Vaticanus A, Códice Ríos) disponível em: http://www.famsi.org/spanish/research/graz/vaticanus3738/img_page054r.html
 FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora.

Para os mesoamericanos as doenças estão intimamente ligadas com o agir das pessoas no cotidiano, portanto nas suas relações sociais e do desequilíbrio das três entidades energéticas: *Tonali*, *Teyolia*, y *Ihiyotl*.

Segundo López Austin (1984), para os *nahuas* existiam três entidades anímicas ou centros energéticos primários relacionados com o cérebro, o coração e com o fígado. A perda do equilíbrio energético do corpo, para os *nahuas*, podia ser provocada pelos movimentos destas três energias no ser humano. O desajuste tira a harmonia e conseqüentemente a saúde.

Como las enfermedades formaban parte de un todo podían ser provocadas por múltiples elementos de la naturaleza, como agua, fuego, tierra, vientos, montañas, cerros, lluvia, también por animales, plantas y minerales entre otros. Por otro lado, no debemos olvidar que cada parte del cuerpo humano estaba relacionada con una deidad y, por ello, dependiendo de la parte afectada era necesario invocarla para lograr la curación. Esos mismos elementos (naturales o divinos) eran los responsables de las enfermedades y a su vez tenían la capacidad para remediarlas⁴⁶. (Ma. T. Jaen y S. Murillos R, 2005)

Para a cosmovisão mesoamericana as coisas, os animais e as plantas estão animados, e assim, eles têm sentimentos e, por isso, os humanos podem causar e receber penas ou bênçãos. Por isto, os *Ticitl Tlaminime*, médicos e sábios, respectivamente o *Tachixqui*, o adivinho, sábio ou feiticeiro que trabalham com as forças dos elementos e entidades anímicas são os que tiram dos humanos sua saúde.

A *Teyolia* é a entidade anímica localizada no coração e o ato de pensar é inseparável do corpo. Esta entidade tem a capacidade de reencarnar em outro ser, portanto, pode provocar desajuste cósmico. O *Tonali*, é a parte de nosso corpo que é o centro do pensamento e da personalidade, a vontade, a memória, a emoção e

⁴⁶ Como as enfermidades formavam parte de um todo podiam ser provocadas por múltiplos elementos da natureza, como água, fogo, terra, ventos, montanhas, colinas, chuva, também por animais, plantas e minerais, entre outros. Por outro lado, não devemos esquecer que cada parte do corpo humano estava relacionada com uma deidade e, por ela, dependendo da parte afetada era necessário invocá-la para chegar à cura. Esses mesmos elementos (naturais ou divinos) eram os responsáveis pelas enfermidades e, por sua vez, tinha capacidade para remediá-las. (Ma. T. Jaen y S. Murillos R, 2005, tradução própria)

a atividade mental proporcionam, vitalidade, vigor, energia para o crescimento, conhecimento e habilidade vocacional. Se considera como uma espécie de luz ou como o calor do Sol ou o dia.

O *Tonali* pode dar o nome às pessoas, sua raiz provém do vocábulo que quer dizer calor. Os humanos têm a capacidade de desdobrar o *tonali* para sair do corpo, só que de jeito involuntário, se dura muito provoca doença e até a morte.

Por outra parte, o *Ihiyotl* está relacionado com o fígado, é quem tem a força emocional e seu nome tem sua relação como o suspiro ou respiração. Chega quando a pessoa nasce e se vai quando a pessoa morre. Influi em outros seres, sobre todos, para atrair ou evocá-los, é conhecido como *nahual*. Esta energia tem funções inerentes ao equilíbrio emocional, o vigor, a vitalidade, as paixões, os sentimentos, o desejo, a inveja e a ira.

A cosmovisão *nahua* a respeito as doenças têm uma imensa similitude com outras tradições médicas, onde a energia é obstruída ou desequilibrada. Concerne a esta pesquisa, refletir sobre a cura do que produz o 'canto do sagrado' desde o momento da produção da respiração até que se trata de equilibrar a pessoa no cotidiano para abraçar a ideia de equilibrar o som com o corpo físico, espiritual, emocional, com a presença dos elementos e dentro do ritual para equilibrar a energia, considerando sempre a troca da oferenda para os elementos primordiais.

Dentro desta integração, procuro a presença dos quatro elementos com as crenças culturais e religiosas das cosmovisões mesoamericanas, fazendo reflexões que dão coerência a este trabalho na sua conexão com o que acontece no espaço-tempo sonoro e vocal.

Por isso, este laboratório sempre se realizou colocando intenções e oferendas para a energia dos ancestrais, considerando cultura, cosmovisão e fé. Agradecendo e solicitando a benção para o trabalho, em coerência e harmonia com as energias anímicas. Por meio de rezas e falando como as forças naturais com devoção, numa comunicação entre o terreno e o espiritual, por meio do canto.

Depois destas reflexões gravei os cintos de balas contidas que também usam os *Yoreme/yaqui* nas suas danças rituais, o *Rij'jutiam*, é um instrumento que se coloca na cintura, o penduram nos ombros para fazer música e dança. Neste momento musical, tem que se controlar o movimento para que sejam precisos com a sonoridade e o tempo. Assim, também integrei neste movimento uma parte de *Rij'jutiam* antigo, uma parte que está feita com lata, e o som gerado é muito diferenciado com os outros *Rij'jutiam* pelo material dos instrumentos mais novos.



Figura 87: Fotografia da gravação dos *Rij'jutiam*, instrumento tradicional yoreme.
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Escolhi diferentes ritmos, portanto diferentes movimentos e jeitos de tocar este instrumento. Em algumas partes foi só marcar o ritmo, e, em outras, fazer movimentos e padrões rítmicos, da mesma maneira, e também diferentes em cada parte. Seguindo a ideia de que a música está viva, não procuro padrões repetitivos, procuro variações para que a música evolua a atmosferas e ambientes distintos, sempre seguindo a ideia da cerimônia, de construir fractais na música.



Figura 88: Fotografia do *Rij'jutiam corto* instrumento tradicional yoreme. Querétaro, México
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Todo o disco segue uma ritualização e momentos precisos, estruturas precisas, assim, cada movimento, de igual forma, segue cada parte da música.

Seguido gravei as conchas, constituindo um fio de pele, unidas para gerar o som. O uso destas conchas como som é parte da influência dos Olmecas ou Toltecas durante o período pré-clássico, e produzem diferentes tonalidades.



Figura 89: Fotografia da gravação dos caracoles. Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

As conchas na cultura Tolteca, foram muito apreciadas pelas culturas pré-hispânicas, estavam relacionadas com a água, a fertilidade, as estrelas noturnas, a lua, e as riquezas do infra mundo. Os toltecas usavam em suas vestimentas estas conchas, que ademais foram plasmadas em suas esculturas, pinturas e outros objetos. Do mesmo modo, as prendas de sua vestimenta funcionavam para aspectos de proteção, mostrando a hierarquia e diferenciando setores sociais.

María Gallardo Parrodi (2020), doutora em estudos mesoamericanos, aponta que as vestimentas dos Deuses Toltecas foram o meio para demonstrar seu caráter sobrenatural, distinguir ou compartilhar atributos e, eventualmente, transferir a quem os representavam. A confecção das prendas com conchas era muito exclusiva, devido à dificuldade para conseguir as qualidades físicas delas como a cor, textura, brilho e mormente o que interessa para esta pesquisa, o som:



Figura 90: Fotografia (1) esquerda, da vestimenta *cerimônia*l de Tula composta por 1413 pendentes de concha e caracóis colocados com harmonia e precisão. Fotografia (2) direita, da escultura de Atlante Miniatura, segurava um altar onde se colocavam oferendas. Tem uma vestimenta que apresentam a hierarquia da classe militar tolteca. Capturada no Museo Nacional de Antropologia, CDMX FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN, P. O e GALICIA, G, P (2021)

Da mitologia *mexica* se preserva informação muito valiosa sobre o significado dos instrumentos musicais. Por exemplo, na “*La Leyenda dos Soles*” se contempla a origem do trompete de caracol. Nas escavações do Recinto Sagrado de *Tenochtitlan* foi encontrada uma grande quantidade de instrumentos musicais.

Esta informação trouxe a associação entre os sons do “infra mundo” aquático e das energias superiores da água como *Tlaloc* ou *Chalchitlicue*. Os trompetes de concha ou *tecciztli* tiveram um caráter sagrado entre os povos mesoamericanos já que anunciavam a criação do homem. No mito se fala que no princípio da quinta Era, *Quetzatcoatl* viajou ao infra mundo para procurar o reino do senhor dos mortos: *Mictlantecuhtli*, aí teve que conseguir os ossos dos seres de eras anteriores, com os quais foi criado o ser humano.

Para poder levar com ele os ossos, *Quetzatcoatl* teve que tocar quatro vezes trompetes de concha do senhor do infra mundo e dirigir-se aos quatro pontos cardinais, no entanto, o trompete tinha que ter um buraco, esculpido com a ajuda dos insetos que perfuraram a concha, assim *Mictlantecuhtli*, guardião do infra mundo teve que permitir a saída de *Quetzatcoatl* com os ossos preciosos, que, além disto, aponta que a música e os sons relacionados aos rumos ou pontos cardinais garantiam a eficácia do ritual.



Figura 91: Fotografia da escultura de pedra de um trompete de caracol ou *atecocoli*. Estes instrumentos tinham tal importância na cosmogonia pré-colombiana que se fizeram altares para colocar as representações destes instrumentos. Capturada em Museo Nacional de Antropología, CDMX

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN, P. O. e GALICIA, G, P (2021)

A fabricação de instrumentos musicais em forma de aves, felinos, serpentes e outros animais, sugerem seu uso ritual no México antigo, já que segundo Both (2008) eram consideradas como manifestações de seres divinos.

Os trompetes de caracol e as flautas duplas, produzindo interferências e efeitos psico-acústicos, assim como os tambores, chocalhos e raspadores de osso, afirma o mesmo autor, foram associados com o transe provocado pela música e pelo consumo de substâncias psicoativas que se encontram nas plantas sagradas.

A música e o som tiveram vital importância dentro do ritual, inclusive os trompetes de caracol, alcançaram um status sagrado, que dedicaram templos para eles, um exemplo disto é o *Templo de Caracoles Emplumados* ainda visíveis nos murais na *Zona Arqueológica de Teotihuacan*.

No dia 19/05/2020 (dezenove de maio de 2020), comecei decidindo qual seria o jeito de trabalhar as pistas seguintes. Assim, pensei em gravar trompetes *mayas* que aparecem nos murais de *Bonampak, Chiapas* e que colocamos neste trabalho. Estes trompetes são instrumentos de *acocote*, cabaças alargadas, também utilizados como ferramentas para extrair uma bebida fermentada, de forma ritual, chamada *pulque*, bebida extraídas dos cactos ou *maguey* (os trompetes são reconhecidos documentalmente por seu uso *cerimônia*l e musical na época pré-colombiana).



Figura 92: Fotografia (1) esquerda e (2) direita. da gravação dos trompetes de acocote. Querétaro, México (2020)

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia (1) e (2) GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Nos murais de *Bonampak*, localizados em Chiapas, podemos ver uma cerimônia da cultura *maya* com dança e música. Os músicos que se mostram têm trompetes retas, conchas de tartaruga, *maracas* (chocalhos) e um tambor. Both (2008) afirma que os instrumentos musicais estavam estreitamente relacionados com rituais de fertilidade, com sacrifícios e com o mundo interior.



Figura 93: Imagem dos *Murales de Bonampak*. Arte gráfico Maya, ainda encontrado em Chiapas, México.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora.

Gravei com um microfone audiotechnical AT4033 para obter maior sonoridade dos trompetes, para a música “*La Flor*”, previamente gravada em outra produção musical da minha composição, “*El canto de un recuerdo*” (2016). Todavia, este trabalho abraça esta música, e volta ser gravada por ser parte da cantografia do sagrado, alude à geografia sagrada e simbólica dos *wixaritari*.

Gravei os *ténabaris* na música. Coloquei um microfone ao centro e escolhi algumas partes para gravar este instrumento. Procurei padrões e usei *ténabaris* diferentes.



Figura 94: Fotografia (1) esquerda e (2) direita. da gravação dos *ténabari*. Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia (1) , (2) GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Numa parte usamos *ténabaris* muito antigos, com mais de 50 anos, já estão muito desgastados, outros de mais de 20 anos e outros de 3 ou 4 anos de idade, aproximadamente.



Figura 95: Fotografia da gravação do *témabarii* muito antigo. Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Algo muito interessante é que usei três formas de composição deste material vivo que são os casulos de borboleta. Além da idade destes casulos, sua sonoridade

é diferente de cada *ténabari*, se pode escutar as borboletas neles e sua vibração dócil, suave e ressonante.

Usar novamente os *ténabaris* avôs, reviste de muita energia a música, pela sua história, trajetória, emoções, sensações, que em seu pouco peso se sente ao carregá-los, mas se sente o peso do seu uso da memória das borboletas que um dia foram abrigadas por eles., assim como de sua memória quanto a seu uso musical, gerada com sua conexão e som sagrado.

Depois disto, gravei os *ténabaris* com escova em algumas seções:



Figura 96: Fotografia da gravação do *témabarii* com escovas de palha. Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Em seguida, gravei o *sená'aso*, com um microfone AKGSE300B-CK91. O *sená'aso* é um instrumento de madeira com discos de bronze. Estes instrumentos usados pelos *Yoreme*, o escolhi para responder ao tambor de água, e, com isto,

causar uma polirritmia com diferentes sonoridades. O som marcou os passos da dança como se fosse erva na terra.

No mundo complexo dos sons, este elemento me permitia sentir a terra, como uma sensação do trabalho humano, pois sua diferença com os outros instrumentos, trazia esta característica de ter os pequenos disquinhos de lata. Era essa organicidade da madeira bater com esses pequenos discos arranjados para ter essa sonoridade de batida metálica amadeirada. Assim, podia se perceber o trabalho sonoro no movimento das latas, a madeira e a pele das mãos que batiam nele.



Figura 97: Fotografia da gravação do *sena'aso*. Instrumento tradicional *yoreme*. Querétaro, México (2020)

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

O *sena'aso* com os *yoreme*, comunica o tempo e o ritmo nas danças, são uma construção da mitologia, portanto, marca o início e o desenvolvimento e o final da dança, são a passagem pelo que é um elemento comunicador entre os músicos.

Bañuelos fala que entre estas comunidades existe um sentimento de reciprocidade, se o monte (*juya ánia*) represento no passado a sobrevivência deles, então tinham que devolver algo e uma maneira de fazer é mostrar agradecimento, através das festas religiosas onde se canta e se dança.

As *ayam* ou *ayales* (chocalhos), chamadas assim, dependendo do ritual dancístico onde são tocados, são muito ressonantes e foram colocados para dar a ideia dos animais no deserto, ou seja, veado, serpente, reconhecendo territórios de Sinaloa e Sonora que são estados do México onde habitam, os *yoreme*, os *yaquis* os *mayo*, os *seris*, entre outros povos indígenas.

É um instrumento etnográfico e tradicional usado para a dança do veado ou '*Maaso Yiihua*' da comunidade *yoreme*. Neste caso, as *maracas* são de *guaje* e madeira, com pequenas pedras no interior de um tamanho regular, aproximadamente de 15 cm de diâmetro. Na comunidade *Yoreme*, agradecem vestidos de monte: cabeça de veado (*Odocoileus virginianus*), maracas de bule (*Crescentia alata*) y casulos de mariposa (*Rothschildia cincta*): o mais valioso para eles

As *ayam* as gravei com dois microfones um *zenheiser* e um *audiotechnical* que coloquei em estéreo, para produzir um efeito sonoro de movimento:

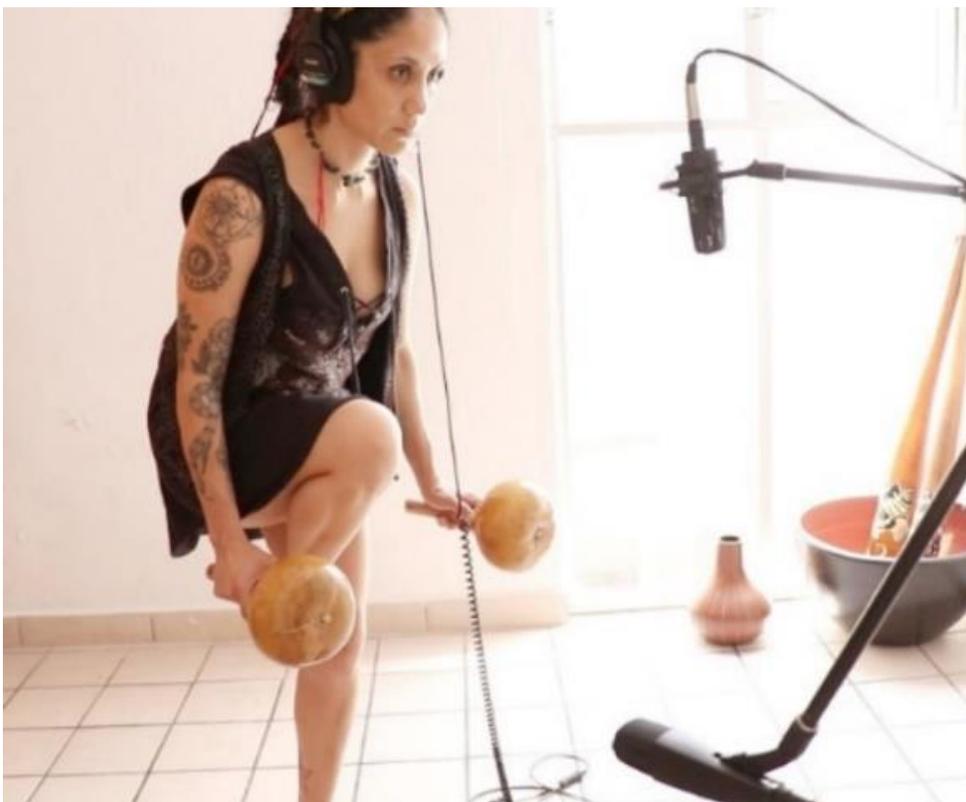


Figura 98: Fotografia da gravação das *maracas* (chocalhos) Instrumento tradicional da dança do veado *yoreme*. Querétaro, México (2020)

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Atravessando o tempo, refletimos sobre que entre os instrumentos musicais para os *mexicas* estavam os paus de chocalhos, aos quais se atribuía uma função mágica, relacionada com a chuva e com a montanha.

Um dos instrumento de origem precolombiano que podemos relacionar pela sua sonoridade é o idiofone ou *ayacachtli*, *maraca* ou (chocalho) que é de golpe indireto, de sacudimento, constituído por um recipiente esférico, com orifícios e o formato de uma manga. Contém um determinado número de contas que podem ser bolinhas de barro, sementes ou pedras.



Figura 99: Fotografia de *ayacachtli*, *maraca* ou chocalho. Estes instrumentos se tocavam durante o canto *cerimônia* dedicado a rito mortuário do fundador duma dinastia. Capturada em Museo Nacional de Antropologia, CDMX

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN, P. O. e GALICIA, G, P (2021)

Depois da gravação dos chocalhos, gravei o *huéhuetl*⁴⁷. Este instrumento me deu a possibilidade por vários padrões diferentes, no caso da música *teneboli*, desenhei diferentes padrões de ritmo para o movimento da canção, indo desde ritmo simples até aos mais complexos. O desenho de padrões percutidos foi pensado na polirritmia, onde se comunicava e contrapunha este instrumento com os outros já gravados. O movimento dos sons, neste caso deu como resultado uma sensação de dança *cerimônia*.

⁴⁷ Tambor que acompanha o canto e a dança. Instrumento de inspiração pre-colombiana.



Figura 100: Fotografia da gravação do *Huehuetl*. Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Os tambores foram outros instrumentos usados pelos mexicas, instrumentos finamente talhados em madeira, como o *huehuetl* de *Malinalco*, que mostra relevos, com a figura que se relaciona com o 4 movimento (*Nahui Olin*), título deste movimento, que também está conectado com a quinta era, e com a energia de *Xochipilli*, que, a sua vez, está relacionado com a música e com o uso das plantas sagradas:

(1)



(2)



Figura 101: Fotografia (1) escultura do Deus Xochipilli. Fotografia (2) *Huehuetl de Malinalco* (membranófono) Este tambor de madeira tem talhado do lado, a figura de *Xochipilli*, o deus da música, em outro lado a energia de *Nahui Olin* “4 movimentos”, assim, o símbolo de *atl-tlachinolli*, metáfora para nomear a guerra, tem águias e jaguares dançando. Capturada em Museo Nacional de Antropología, CDMX
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN, P. O. e GALICIA, G, P (2021)

Em seguida, gravei sinos miniaturas, que estão unidos por um fio. Estes sinos de cobre foram trazidos de Dolores Hidalgo, que é um lugar onde se trabalha este metal.



. **Figura 102:** Fotografia da gravação dos sinos de cobre. Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Eles também são muito antigos, e sua sonoridade é com muitos harmônicos, que fazem um tecido com a acústica do espaço e que consegue ser um chamado à reza e à meditação na música e na sua estrutura.

Por último, neste movimento gravei novamente os trompetes *mayas*, fazendo outros sons para harmonizar com intervalos, e provocar um acorde que apoiaria a entrada da voz, como a tonalidade para a música intitulada *La flor*.

Depois da gravação, escutamos e decidi que outro dia trabalharíamos as vozes, como a estratégia para gravar com alguns cantos tradicionais e com os cantos da minha composição - letra e música, que provinham da cantografia do sagrado.

20/05/2020 (vinte de maio de 2020). Neste dia começou o laboratório absolutamente vocal, eu estava muito cansada, mas gravei os cantos. A data marcava um dia sagrado, no mês 05 (número sagrado para os wixaritari), e sendo

dia 20 do 2020, são muitos múltiplos que nas crenças numerológicas, podem ter significados de mudança.

O esgotamento pelas emoções que se desprendem deste trabalho afetava meu desempenho vocal. Comecei os cantos querendo curar meu corpo, minha alma, meu espírito,

Todo este aquecimento se iniciou com queima de incenso ou *copal* para limpar o espaço. As vocalizações se fizeram a partir da criatividade sonora com movimento no corpo.

O aquecimento o desenvolvi a partir de exercícios com a evocação do arquétipo 'Água': (1) exercícios posturais; (2) divisão de coluna (vértebra por vértebra em redondo); (3) exercícios de 'Respiração Saudável' (imaginário do assoalho pélvico); (4) exercícios de ar com "ZZ" e com "FF"; (5) exercícios com o *doctor vox*; (6) encontro com som orgânico: suporte de meu sistema físico espiritual para minha voz (o apoio); (7) A procura do meu 'Ser', procura do som no meu corpo; (8) trombetas com a boca; (9) Conectando com a cúpula celeste: exercícios de liberação de língua, do palato e de liberação de mandíbula (articulação); (10) A fonação com o multiuniverso (dimensões da realidade Terra-Céu/Ar-Fogo, (procurando sons graves e agudos); (11) Curando-me com minha voz (exercício de desbloqueio de sons nasso-frontais), (12) A dança da voz: exercício de voz tremida; (13) Jogando com o ar: vibrato; e (14) jogo sonoro de criatividade sonora experimental: a evocação sagrada. Com uma duração de 20 minutos, ilustrados na sequência:

Aquecimento vocal-corporal-espiritual:

Aquecimento para o canto do Sagrado: ARQUETIPO – ÁGUA

LIMPEZA



(1) exercícios posturais



(2) divisão de coluna (vértebra por vértebra em redondo)



(3) exercícios de 'Respiração Saudável' (imaginário do assoalho pélvico)



(4) exercícios de ar com "ZZ"



(5) exercícios com o 'doctor vox'



(6) Encontro com som orgânico: suporte de meu sistema físico espiritual para minha voz



(7) A procura do meu 'Ser' procura do som no meu corpo: A liberação do meu ser



(8) Trombetas com a boca



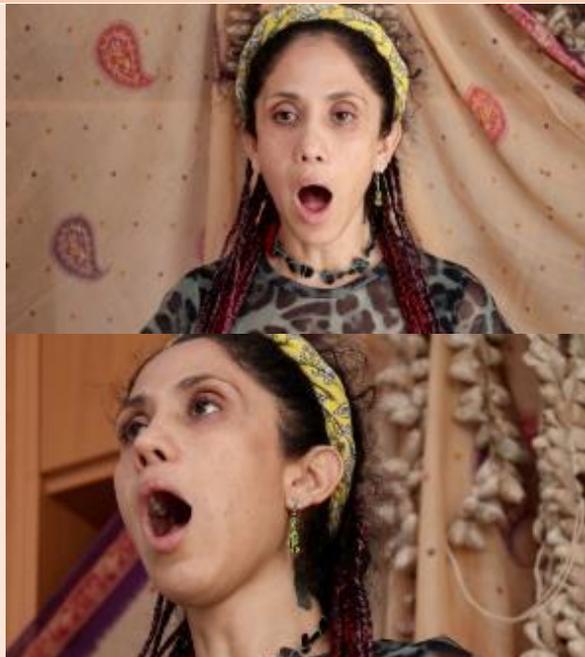
(9) Conectando com a cúpula celeste: exercícios de liberação de língua (articulação)



(9) Conectando com a cúpula celeste: exercícios de liberação de céu da boca (palato) (articulação)



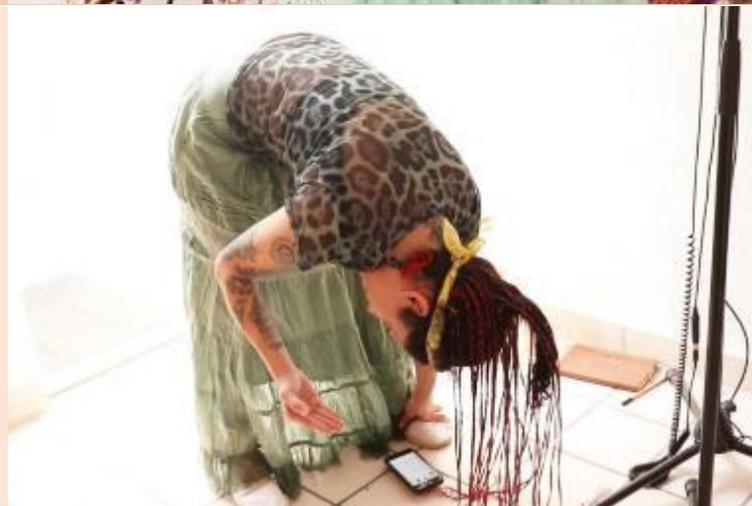
(9) Conectando com a cúpula celeste: exercícios de liberação de mandíbula e (articulação)



(10) A fonação com o multiuniverso (dimensiones da realidade terra-céu/ar-fogo)



(11) Curando-me com minha voz (exercício de desbloqueio de sons nasso-frontais)



(12) A dança da voz: exercício de voz tremida



(13) Jogando com o ar: vibrato



(14) jogo sonoro de criatividade sonora experimental: a evocação sagrada



Figura 103: Tabela da sequencia de exercicios do aquecimento vocal para o laboratório ritual da gravacao de 'El Canto de lo Sagrado'
FONTE: Própria.

Ao mesmo tempo do aquecimento, a técnica dentro do ritual para fazer visível o mundo do invisível materializado na voz e no canto. Os cheiros, as sensações, o pensamento, a emoção, a cura, a visão se vão plasmando dentro do corpo cantor numa conexão interna muscular e sagrada, fazendo conexão entre o corpo-mente-voz e espírito com um canto livre e honesto.

Para a articulação da voz, é preciso uma conexão do que chamo “cúpula da voz”, que é pensar em três pontos: no ponto energético que está debaixo do nariz, a moleira e na primeira vértebra da coluna cervical, o atlas. Pensando em uma cúpula que se forma na cabeça, com isso formulando o espaço dentro da boca para gerar um som aberto, estimulando o trato nasal-frontal muito perto da voz orgânica que emite o corpo, sem necessidade de impor juízos na voz, só deixar que saia a voz.

Cantar é uma sensação de cura o tempo todo. Tudo se conecta com as emoções. A voz ressonante surge na conexão com o sagrado, assim, utilizando as técnicas eruditas para vocalizar e aquecer evocando a os elementos naturais. Os jogos das vozes indígenas em diálogo com os acadêmicos, é ir além das fronteiras do uso da voz física ou anatômica ou inclusive além do imaginário. O presente centrado no *Nican Axcan* (o aqui e no agora), num paradoxal do tempo e espaço, sempre dialogando de dentro para fora e de fora para dentro. Ou seja, num corpo disposto para cantar considerando todo contexto físico, mental e espiritual e cósmico.

“*In cuicatl in Xochitl*” (*la flor y el canto*) é uma composição conceptual que sucedia em acompanhamento, da dança, do teatro, da instrumentação no México antigo e que se considerava um ofício sagrado. Tem-se compilações e fontes que nos funciona como base para refletir este conceito, a interpretação destes documentos deve partir do entendimento de que tem deformações da tradução, já que estavam escritos por pessoas evangelizadas, tentando fazer um assemelho os *cuicatl* (canto) com a ideologia renascentista europeia.

O estudo destes *cuicatl* ocupa uma intensa pesquisa ainda em andamento de diversos pesquisadores, mas podemos falar que nestes cantos sempre

encontraremos o entendimento da dualidade de significantes, e isto se reflete em nosso pensamento e, portanto, na linguagem mexicana. Por exemplo, os *cuicatl* que cantam as *afiani* que são as cantoras consagradas ao canto ritual que carregam a dualidade do erotismo e da morte no seu sorriso.

Por isso, é importante tomar em conta o ‘*Difrasismo*⁴⁸’ conceito que se apresenta pelos pesquisadores para trabalhar com idiomas originários. Quando nos referimos à música ou ao canto, deixaremos o significado castelhanizado para colocar reflexões desconstruídas que permitam assentar ideias que podem incrementar as possibilidades sonoras delas.

As procuras nas línguas indígenas vão nos dar uma linha da importância da palavra e do som para as culturas mesoamericanas. A primeira obra enciclopédica do mundo se fez no México, trabalho de Fray Bernardino de Sahagun, o pioneiro da antropologia mexicana, em “O códice Florentino”, que seria o modelo enciclopédico ilustrado.

Sahagun (1982) aponta que a sala que em particular se usava para a custódia, o culto, a restauração e conservação dos instrumentos musicais se chamava *Mixcoacalli Assim*, também, na *Mixcoacalli de Tenochtitlan* se guardavam todos os instrumentos para os cantos e as danças. O autor assinala que neste lugar se reuniam os executantes (*tañedores*) para entonar canto e guiar as danças.

O desenvolvimento do canto, da dança e da música, se deu em escolas rituais controladas pelos sacerdotes que agrupavam músicos, poetas, cantores e dançarinos pelas hierarquias civis e religiosas.

Segundo María Garibay (1993), os cantares, “eram a única expressão dos sentimentos pessoais”, assim ele assegurava que os cantos que conhecemos do México antigo, foram para ser cantados em conjunto e fechados à rígida unidade comunitária dos *mexicas*, provocando imitações literais entre uns poetas e outros.

⁴⁸ Garibay (1949) faz proposta sobre o difrasismo no seu libro *Llave del nahuatl*, onde propõe este termo como procedimentos que consistem em expressar uma mesma ideia por meio de dois vocábulos e se complementam no sentido, já por ser sinônimos, já por ser adjacentes. São frases que só do sentido metafórico, pelo qual tem que se entender sua aplicação, já que se tomamos na literalidade se torceria o sentido.

Todos estes cantares os conhecemos agora por meio do manuscrito “*Cantares Mexicanos*” e o intitulado Manuscrito de “*los romances de los señores de la Nueva España*”, compilado depois da conquista pelos discípulos de Fray Bernardino de Sahagún⁴⁹.

Consequentemente, o autor afirma que o influxo social e tradicional tinha que perpassar cada novo cantor, que ele classifica segundo a temática nos seguintes subgêneros principais: *Teocuicatl* (canto aos deuses ou ao sagrado); *Xochicuicatl* (canto à poesia); *Yaocuicatl* (cantos à guerra); e *Incocuicatl* (cantos à tristeza).

Garibay (1993) descreve magistralmente os cantares da língua *náhuatl* produzida entre os anos 1430 e 1519 e aponta suas basilares características estilísticas que são: repetitividade, paralelismo, o seja a mesma ideia se expressa várias vezes em diferentes palavras, o estribilho está nos últimos versos de cada estrofe idêntico, ‘difrasismo’ que é a expressão metafórica que consiste em duas palavras e se refere a um só conceito, palavras broche, que são conceitos importantes que se repetem em todas ou várias estrofes do texto e partículas interjectivas, sílabas sem significado como *Yehuaya* u *Ohuaya* que se utilizam por razões rítmicas.

Nos cantares também foram encontradas “metáforas-moeda”, presente na poesia germânica em “mecanismos associativos que estabelecem por antecipado o jogo” (Martínez, 1986. P. 129). Portanto, nos cantares, o cantor não inventa as metáforas com sua imaginação, se não que ocupa as já disponíveis, e sua inventividade depende seu hábil manejo.

Segundo Miguel Leon Portilla (1983), os sábios nahuas afirmaram que o único jeito de dizer palavras verdadeiras na terra era pelo caminho da poesia e a arte que são “A flor e o canto” “*In cuicatl in xochitl*”. O mesmo autor fala que os sábios nahuas chegaram a considerar que os cantares e a poesia “como tal vez o único *verdadeiro* na terra, como o dom dos deuses, como a única lembrança do homem na terra como o caminho para encontrar a divindade” (León Portilla, 1983. P. 127).

⁴⁹ A duas obras foram editadas por Ángel María Garibay e formam o primeiro e o segundo tomo de *Poesía nahuatl I- III, publicados pela UMA em 1964.*

Assim podemos ver na seguinte imagem do Códice *Mexica*, documento pictográfico pré-colombiano ou do começo da época colonial espanhola (1562 o 1563), em México (p. 4), na direita da imagem, ao *Huehucoyotl*⁵⁰ que dança, canta e empunha com as mãos uma *ayacachtli* ou *maraca* (chocalho) e uma flor. Na esquerda, *Macuilxochitl* toca um *Huehuetl*, com ambas as mãos e de sua boca saem duas vírgulas seguidas do símbolo do canto ou do “*in cuicatl in xochitl*”, já que esta arrematada com uma vírgula que é uma flor.



Figura 104: Imagem dos deuses da Música batendo o *Huehuetl* dançando e cantando dentro do ritual. Os instrumentos que acompanhavam os rituais mostram a devoção pelos diferentes deuses do panteão *mexica*. O personagem tem um *mecatl* que significa que é um músico, representado com vírgulas simples é alguém que tem facilidade de palavra ou poesia. Se se representa com uma vírgula florida são cantos, e se esta vírgula florida ~e muito grande e de várias cores, significa que interpreta um personagem ou um Deus.

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Imagem do Códice Borbónico: lámina IV

⁵⁰ Segundo Guilhem Olivier, no seu estúdio de *Huehucóyotl*, “*Coyote Viejo*”, *el músico transgresor ¿Dios de los Otomíes o avatar de Tezcatlipoca?* Afirma que o músico lúbrico, Guerreiro que semeia a discórdia, ladrão do fogo, herói astuto e fofoqueiro é o deus *Huehucoyotl*. “*coyote viejo*”, aparece nas fontes do século XVI como um personagem, singular, atrativo e enigmático sua vez desperta o interesse na medida em que o intérprete do Códice *Telleliano-Remensis* (1995: fol. 10 v.) identifica como “o deus dos *otomies*” além que outros documentos corroboram seu papel proeminente no panteão deste povo.

O canto tinha sua representação pictográfica por meio de vírgulas que saíam da boca dos sacerdotes e deidades. As diversas inclinações, adornos, cores, significando variedades do canto, sugerem assim mesmo gêneros e estilos que vão desde o florido canto melismático de *Xochipilli* até vírgulas direcionais dos cantos rogatórios que caem para fertilizar a terra, hinos ao deus da vegetação e ainda aos curiosos cantos de três coelhos bêbados na festa do *pulque*.

Nezahualcoyotl Acolmiztli, poeta e governante do mundo pré-hispânico, nasceu há 600 anos com seus versos certos “no acabaram mis flores, no acabaran mis cantos...”⁵¹ (GARIBAY, 1964), assim, com o tambor, junto com o canto, podemos fazer com que as coisas permaneçam, diz *Nezahuatcóyotl*, talvez é o único caminho pelo que pode o homem chegar a Deus.

Os poetas no México antigo acreditaram que só por meio da criação poética era possível comunicar-se com Deus, que esta mesma criação vem de Deus ou da relação do poeta com Deus.



Figura 105: Imagem do *Códice Mendocino*, que mostra que entre os *mexicas*, a música executada pelos sacerdotes no *tozaohualiztli*⁵², acompanhava as observações astronômicas, desde o interior dos templos, num diálogo constante entre ciência e arte procurando e evocando o sagrado.
 FONTE: Acervo Pessoal da pesquisadora. Imagem do *Códice Mendocino*, F. 63r. (1540)

⁵¹ “não acabaram minhas flores, não acabaram meus cantos...” (GARIBAY, 1964)

⁵² Guardiã noturna dos curtidores do tambor.

O poeta tem um complexo diálogo consigo mesmo e com seu próprio “coração endeusado” (*yolteotl*), por isto os poetas acreditam que a criação poética é o mesmo diálogo com Deus.

O poeta procurava a outros poetas para compartilhar as preocupações e suas angústias, os resultados das suas pesquisas, das suas ferramentas, suas metáforas e dos seus recursos estilísticos. Estes poetas se reuniam em dois grupos: os da produção de cantos para as festas e os dos espíritos refinados, nobres cultivados que se reuniam para falar sobre o que é Deus.

Assim nos encontramos com poetas contemporâneos como *Natalio Hernández* quem faz uma lembrança de nossa deusa *Xochiquetzali*, no seu livro *Xopantla Xochimeh, Flores de Primavera*, (2012) na sua poesia traz uma evocação do significado da deusa, Sua literatura é homenagem aos grandes poetas vinculada ao nahuatl: Sor Juana e *Macuilxóchitl (macutlxochitzin)* quem para mim, volta se grande referência para minha vida e para esta pesquisa. Musicalizo um trecho desta poesia e coloco como repertório do segundo movimento do Canto do Sagrado ainda que não forma parte do trecho de análises desta pesquisa é necessário mencionar pois é referência para explicar a poética do meu fazer artístico, já que sua temática retoma a mulher curandeira, a mulher que sana, a sabia dos segredos da cura, dos cantos e das flores e que sim forma parte de narrativa que se apresenta para defesa da dissertação do mestrado:

XOCHIQUETZALI (náhuatl)	XOCHIQUETZALI (português)
Se xochitl tlacatqui ipan noyolo; yejyectzih xochitl tlen quinextia totlachialis quinextia yolpaquilistli ihuan yochicahualistli.	Ten nascido dentro de mim, uma flor que representa a vida, o amor e a força dos corações.
Nehuatl, nixochiquetzali niquinamati xochimeh ihuan nicamati quen cuicah totomeh.	Eu, <i>Xochiquetzal</i> , amo a beleza das flores e o canto das aves
Seseo xihuitl nimoyolcui mohmostla nimoseliltia,	Renasço ano com ano Minha vida é um constante reverdecer;

nimoyolcui ipampa nihnequi ntlachixtos	Renasço para viver
nimoseliltia ipampa monequi nioxchiohuas.	Reverdeço para florecer.
Nehuatl, nioxchiquetzali	Eu, <i>Xochiquetzal</i> ,
niquinamati xochimeh	Amo a beleza das flores
ihuan nicamati quen cuicah totomeh.	E o canto das aves.
Nioxchiohua ipan nahui hueyi xopantla	Floresço urantes a quatro grandes primaveras
ihuan nochitonalcahuítl;	E durante todos os tempos;
ipampa nochipa quemantiontlachixtoseh	Porque entre tanto exista a humanidade
oncas xochitl ihuan oncas cuicatl.	Sempre terá flores e sempre terá cantos
Nehuatl, nioxchiquetzali	Eu, <i>Xochiquetzal</i> ,
niquinamati xochimeh	Amo a beleza das flores
ihuan nicamati quen cuicah totomeh.	E o canto das aves.

Figura 106: Tabela da poesia Xochiquetzali e sua tradução em português. (HERNÁNDEZ, 2012 p. 20, tradução própria)

A música, a dança e a poesia foram consideradas como um todo dentro da prática *mexica*. Deste ou desse ou daquele modo, o ritual no espaço sagrado de praças e templos como parte da liturgia maior, incluía sacrifícios, penitências, oferendas, ingestão de plantas sagradas, *teonanácatl*, *péyotl* e outros tipos de ervas e sementes, que tinham por objeto estimular a percepção dos sentidos: se afinava a música para a transcendência da realidade cotidiana.

‘La Flor’ e sua proposta sonora neste laboratório ritual, demarca o simbolismo não só da poesia ou ‘*cantares*’ antigos, se não que também faz referência ao *hikuri* ou *peyote*, planta sagrada consumida pelos wixaritari, é o elemento que transcende no espaço e tempo ritual deste trabalho.

Com tudo comecei a gravação de “*La Flor*” colocando as vozes do princípio da música, fiz as notas do acorde para a introdução poder ser misturada com os trompetes de *acocote*.

Depois, gravei a música de “*Zemati*”, e, neste canto, desenhei as modulações e a estrutura de canção. Foi afinada cada nota seguindo os motivos musicais para

fazer conexões nas cadências do canto, ou seja, fui cantando a melodia, entendendo pouco a pouco os intervalos do canto. Tinha notas específicas que devia afinar de um jeito que a música desse texturas melódicas ameríndias. Assim a procura foi sendo experimentada no corpo, também usando ressonâncias e articulações que vinham da colocação da meu trato nasal e faríngeo e posições faciais de boca, língua, dentes, velo de palato, etc., sobre todo do jogo experimental sobre os cantos ameríndios e as sonoridades desprendidas deles, da evocação dos ancestrais, santos, mortos, animais, plantas e de todo elemento que significara o momento ritual, vocal e sonoro, fazendo visível o invisível.

O canto de *Zemati* está baseado num canto tradicional que foi compartilhado por Erasmo Palma a algumas pessoas, e assim chegou na cidade, assim a melodia poderia ser diferente de como cantam na comunidade, igualmente que a sonoridade proposta neste trabalho. A tradução que aqui se apresenta não corresponde à escrita, pois foi apreendida por meio da oralidade e não da correção da língua, ainda assim considero importante para esta pesquisa o trabalho sonoro vocal a partir da fonética/sonora deste canto:

Zemati siyoname repakone
Zemati siyoname repakone
Onoruame nari najatopa rinaru
Onoruame nari najatopa rinaru

Zemati zepori mochi uamirepa
Zemati zepori mochi uamirepa
Echi bebaju tami machiru ui
Onoruame nari najatopa rinaru
Onuruame nari najatopa rinaru

Echi si so rasiame Kékoro
Echi si so rasiame Kékoro
Echi ninari simabo rinaru
Onoruame nari najatopa rinaru
Onoruame nari najatopa rinaru⁵³

(canto tradicional rarámuri compartilhado por Erasmo Palma de Norogachi,
Chihuahua)

⁵³ A possível tradução deste canto, dita pelo mesmo Erasmo Palma: Que belo é o azul aí acima, ao que é parte de todos, é a quem seguiremos, que bonitos, estão as estrelas, ai acima, esse verdadeiramente nos criou-as, ao que é pai de todos, e quem seguiremos, ai com o que vemos mas bem não sendo pretensioso ao que é pai de todos e a quem seguiremos.

. A ideia é sair do modo erudito de procurar as vozes, e tentar harmonizar passei muito tempo, quase o dia todo, experimentando tanto os motivos melódicos como as ressonâncias na voz, até encontrar como seria a sonoridade vocal.

No dia 24/05/2020 (vinte quatro de maio de 2020) comecei com o aquecimento vocal e voltei a gravar. Daí desenhei as vozes de *Zemati*, procurei os intervalos, por meio de sonoridades nas sensações, encontrando sons que provoquem relações com a natureza e não só som da natureza, não estando fechados ao modo musical ocidental de pensar em intervalos. Outra coisa importante a se notar é o fraseio das vozes, a proposta tem glissandos ou pequenas microtonalidades que tive que levar em conta para harmonizar as vozes.



Figura 107: Fotografia da gravação da música de *Zemati*. Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

As vozes gravadas, sempre as senti, pensei, vivi desde uma criança, a evocação do arquétipo das crianças que brincam. Joguei a voz imaginando uma menina de 5 ou 6 anos de idade, portanto as vozes agudas. Os jogos, as brincadeiras eram parte de todas as sensações nestas vozes.

Inclusive, parte do desenvolvimento da gravação se fez em meio de risos e piadas que evocavam esta sonoridade vocal, que causavam sensações e motivos sonoros que provinham de jogos com o corpo e incorporações de crianças.

Na parte lenta desta música, a parte final, a voz que eu coloquei foi conectada com a água, evocar e pensar na água como um elemento que corria pelo ar que entrava no meu corpo. Provocava uma voz com vibratos que se colocavam dentro do meu corpo e que ressonavam em meus pensamentos. Minha sensação me colocou em absoluta conexão com paisagens que se vinham na minha memória e me deslocavam do espaço físico para o espaço sagrado, me converti em água que combinado com as sonoridades das conchas, poderia explicar-se como imersa num profundo sonho. O tempo e o espaço deixaram de ser o de existir para se converter somente em voz.

Assim, da mesma forma, eu procurei vozes que estiveram no marco da experimentação, praticamente eu coloquei a escuta sensível, já que foi além das referências tonais que estiveram aí. Era muito além de fazer uma entonação ou uma afinação ocidental, era tudo inclinado muito mais à sensibilidade da música, pensar, sentir e viver o som, através da escuta, jogar com o rizoma na voz, entrar e sair dos instrumentos já gravados, conseguir uma sonoridade que dialogara com instrumentos e me sentir acompanhada por eles.

Pensei nas paisagens que invadiam meu corpo e por tanto minha voz, a incorporação no meu ser podia ser usada como elemento água desde sua sonoridade, mas, indo à construção de paisagens sonoras que davam conta de deixar em mim aqueles territórios dos que provinham os cantos tradicionais ou minhas próprias poesias, que davam como resultado outras poéticas, também sons, melodias, possibilidades sonoras, tanto instrumentais como vocais.

Depois gravei o coral contido nesta música, eu vocalizei vocês que jogavam como vibratos caprinos, daí coloquei nos ressonadores frontais e nasal e frontais, fazendo gritos ao final dos motivos melódicos ou gritos que também jogavam entre os instrumentos, na música podemos escutar um minuto.

O uso da voz na voz guia a primeira voz para este canto trabalhei desde a ressonância de cabeça e nasofrontal; a segunda está no começo da voz falada, profunda e apoiada no elemento terra. É uma dualidade: a primeira voz, como uma vibração de borboleta, vista e sentida nos braços que se elevavam na hora da gravação, e a outra que procurava seu som dentro do meu corpo, como se fosse do útero que queria sair pela garganta, fazendo uma conexão com a terra com pequenos descansos em falsetes em cada som emitido, que me conectavam desde em baixo até deixar sair minha voz.

No momento da gravação eu sentia que podia ter uma *maraca* (chocalho) nas minhas mãos, como as sementes estiveram em minhas mãos soando, e que ao mesmo tempo podia ir desde meu ventre até minha garganta, assim sentia a voz livre que podia viajar na minha coluna de ar pelo meu corpo.



Figura 108: Fotografias da gravação das diferentes articulações do coral. Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

A posição de braços abertos em momentos fazia que meu espaço torácico se abrisse para deixar que meu ar se distribuísse pelo meu corpo. Nos momentos que eu escutava para continuar criando as vozes eu sentia cansaço por todo meu corpo, emocional, físico e mental.

Tenho a dizer que estar numa criação ao mesmo tempo estar gravando é um trabalho sumamente difícil, porque a conexão com o sagrado deve se manter sem revisar questões técnicas.

Depois, começamos com o canto de *Teneboli*, canto tradicional *Yoreme*, aqui presento a letra:

TENEBOLI

lo teneboli seua sio io
Tijua ua se ieuai lo juiata
Mazo cuni se nujuia
Vai va curi acoposha
Ka seua ti juiame
Se ieuai lo Juiata na
Mazo cuni se nujuia
Vai va curi acoposha
Ka se uati juiame⁵⁴

(sonoridade fonética extraída da letra de Teneboli, canção tradicional da cultura raramuri)

A voz aguda desta canção, eu pensei desde os coros das mulheres nas peregrinações das comunidades indígenas que tenho acompanhado, que vão desde vozes muito graves e com respirações muito profundas, até vozes muito agudas, como gritos que se colocam desde a nariz até a moleira. Uma voz feliz que queria evocar aos ventos para cantar até o céu, e assim chegar com minha onda sonora até conectar com as chuvas e trazer o sustento a nossas casas.

Depois disto desenhei as flautas. Trouxe duas flautas de junco feitas das mãos dos artistas *raramuri* e que acompanharam a música de um modo festivo, com notas afinadas ao canto e os instrumentos de percussão antes gravados. Assim, compus uma melodia que tinha três sons produzidos pelas duas flautas que me lembravam as danças tradicionais.

⁵⁴ A flor encantada do casulo soa “*silolo*” em meio do bosque, onde brincam com flores, uma árvore que tem uma guia, tem na cima uma flor muito terna, que assim soa.



Figura 109: Fotografia da gravação das duas *Bakakusia* ou flautas *raramuris*. Querétaro, México (2020)

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Gravei outra voz das flautas, baseada na mesma melodia, e só com um sopro mais forte se consegue um agudo nas flautas, conseqüentemente, o som era completamente diferente.

Em seguida, gravei a *Tútu* ou flauta da comunidade *Cora*⁵⁵, assim, joguei com microtonalidade e experimentação no som na flauta.

⁵⁵ A cultura Cora, é um grupo étnico que são povoadores do estado de Nayarit. Compartilham com os Wixarika, a área montanhosa da *Serra Madre Occidental*, atravessa os estados de: Jalisco, Zacatecas e Durango.



Figura 110: Fotografia da gravação da *Tútu* ou flauta *Cora de carrizo*. Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Segui da mesma forma que nas vozes, brincando na música e dialogando com os instrumentos já na gravação, jogo que me permitia ir de graves aos agudos, brincando com a conexão de terra e céu.

Também experimentei com os gritos tremidos, pode se escutar na música, vibratos caprinos e vibratos do diafragma, também vozes agudas libres e com muita ressonância. Gritos curtos, gritos longos, vozes que me permitiam sentir alegre e sem procurar, mas com a harmonização e afinação com todo o que já estava aí.



Figura 111: Fotografia da gravação dos gritos tremidos e de jogo de vozes. Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Também este processo foi libertador e muito curativo. Assim o tempo parecia não existir, pois só estava ali jogando com as vozes. As vozes percutidas foram as últimas a se gravar neste dia, gravei três *tracks* mais de vozes para o centro de Zemati:



Figura 112: Fotografia da gravação da voz percutida. Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

As últimas vozes deste coro eram como se fossem segredos que se contavam entre pessoas, segredos que não podem ser falados, e que quando os falamos percebemos as verdades que nos liberam, também no caminho da cura. Eu podia imaginar um lugar onde estavam pessoas contando tudo o que estava passando, poderia ser um mercado ou também um espaço cheio de animas que convivem no mundo dos humanos e que não conseguimos escutar, trazendo assim todos os sons que não são escutados pelo ouvido humano.

Por último, neste dia gravei pulsos para as entradas. Isto se fez com o *Ayotl* (casco de tartaruga), tanto na parte de *Teneboli*. como em La Flor, assim estudei os tempos compostos da estrutura das músicas.

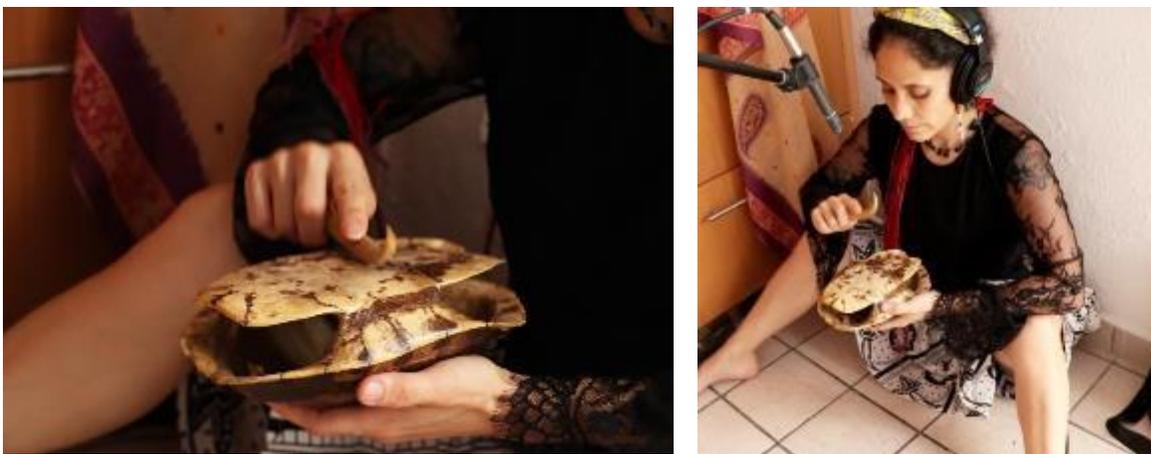


Figura 113: Fotografias da gravação do *Ayotl* (casco de tartaruga). Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

O *ayotl* é um instrumento de percussão de origem mesoamericano. Se trata de uma concha de tartaruga que se bate com um corno de veado. Sahagun (1938) descreve seu uso em celebrações de morte, na festa relacionada com a chuva, em *Etzalcualiztli* e nas festas da montanha, *Atemoztli*, e se usa nas danças de mulheres.

O dia 25/05/2021 (vinte cinco de maio de 2020) começou com a gravação de umas rezas, ocupei um texto de Maria Sabina, que foi uma curandeira de Oaxaca, México e que nesta pesquisa já foi descrita na introdução.

Este texto é uma parte da que fala da existência de outro mundo que não é o tangível. A curandeira sempre fazia resenha de que ela curava com os “niños santos” que são os cogumelos *psilocybes*, que são endêmicos do lugar onde ela morava localizado em *Huautla de Jiménez*, nas montanhas da serra de Oaxaca, ao sul do México. Ela nos deixa uma poesia maravilhosa nos cantos de Curaçao, também parte deste trabalho vocal. Ela mostra claramente que este mundo intangível existe e que fala por meio das plantas e dos cantos. portanto, considerei muito importante fazer parte destes trabalhos seus cantos e sua poesia. Assim posso falar da importância que tem para mi valorizar os cantos de México para criar um repertório que traga consigo desafios vocais para expor a riqueza que temos nos cantos vivos que provem destes saberes decoloniais.

O texto que escolhi para ser falado neste movimento foi o seguinte

“Hay un mundo más allá del nuestro,
un mundo que está lejos,
también cercano e invisible.
Ahí es donde vive Dios,
donde vive el muerto y los santos.
Un mundo donde todo ha pasado ya y se sabe todo
ese mundo habla, tiene un idioma propio
y yo informo lo que dice”⁵⁶
(MÉXICO DESCONOCIDO, 2018, disponível em:
<https://www.mexicodesconocido.com.mx/maria-sabina-la-chamana-mayor.html#:~:text=En%20una%20de%20las%20narraciones,Ese%20mundo%20habla>, palavras de Maria Sabina em trance)

Terminando de fazer a reza, elegi outro texto da Maria Sabina, neste caso uma tradução em espanhol de um canto de Maria Sabina:

Soy una mujer que sueña mientras la atropella el hombre
Soy una mujer que siempre vuelve a ser atropellada
Soy una mujer que no tiene fuerza para levantar una aguja
Soy una mujer condenada a muerte
Soy mujer que hace soñar [...]
Soy mujer águila, mujer águila dueña
Soy una mujer del lugar encantado, sagrado [...]
porque soy mujer remolino

Coloquei estas frases tanto em espanhol como em *mazateco*, o idioma da comunidade onde morava Maria Sabina, dentro da música. Minha procura também foi através dos choros, onde procurei desde minha respiração e meu som. Abri minha articulação da boca e consegui um choro muito profundo.

⁵⁶ Há um mundo, além do nosso, um mundo que está longe, também perto e invisível. Aí é onde mora Deus, onde mora o morto e os santos. Um mundo onde todo tem passado já e se sabe todo, esse mundo fala, tem um idioma próprio e eu informo o que diz.



Figura 114: Fotografia do canto na poesia de Maria Sabina. Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

A sensação que tive foi por tão forte que me fez sentir todo o feminino dentro de mim. Entre a conexão com o pensamento-sentimento pela Maria Sabina como curandeira, mais também pela mulher que tanto sofreu em vida. Essa Maria Sabina que nos deixou tantas poesias, a artista, a sabia e me deu tanta força no meu interior que o choro saiu combinado com lágrimas em meus olhos.

Nesse momento a sensação do pranto foi muito, pois a liberação que se sente ao conectar os pontos energéticos no corpo é uma sensação de cura. Pode-se dizer que o canto e as vocalizações profundas traziam o inconsciente – porta entre os dois mundos – para repercutir na emoção e soltar ou liberar como resultado do canto, (emoção- repercussão- resultado).

Uma cantografia em conexão com o sagrado surge deste processo, um mapa cantado, uma melodia e letra que se apresentou do que eu vi dentro de mim:

Venadito yo camino
Yo quiero esta mañanita
Saber que el desierto
Es parte de mi vida

Venadito que caminas
Enseñando la danza mía

En la visión del abuelo
Con canto mi visión se ilumina

El sueño del venado
A caminar me enseña
La visión de la flor del desierto
Es la que nos destina

Mi padre, abuelo siempre
Te seguiré ofrendando
Con velas y con rezos
Mi canto sagrado respira

Em seguida, gravei alguns instrumentos de percussão que são feitos de alguns metais, entre eles cobre, prata, ferro. São instrumentos que têm uma sonoridade muito particular, parece como se contaram os tempos antigos e colocaram em sua sonoridade sua história. Ao este respeito posso mencionar que gravei uns brinquedos muito antigos que tem forma de animais, de cavalo e de peixe, por dentro tem um chocalho que faz som com a ação de mover eles.



Figura 115: Fotografia da gravação da escultura de cobre. Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Assim, batendo entre eles um com outro, é que se sente e se escuta o cobre, e fazendo uma analogia da história deste metal, me permito refletir sobre que este material sendo o primeiro utilizado pelo homem na pré-história, pode nos contar

através de sua sonoridade sua conexão com a terra, mas também com o fogo, a água e o ar que preciso para ter esta forma e que agora serve para estar nesta gravação com toda a energia de seu caminho sonoro.

Este cascavel pode ser escutado na parte final deste movimento. É um cobre tão antigo, que produz um som muito especial, muito diferente de como soa o cobre em outros objetos atualmente.

Depois disto escolhi um chocalho de cobre, que tem uma bolinha por dentro, que quando movemos jogando, procurando as sonoridades que podia emitir, se sente como se a bolinha de cobre rodasse por todo o cascavel redondo. Procurei um movimento onde a bolinha viajasse por todo o diâmetro do chocalho, com isto tendo uma sonoridade que abraça a música e que pode ser percebida ao escutar esta parte do movimento.



Figura 116: Fotografia da gravação de cascavel de cobre. Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

As cascavéis que em seguida escolhi são umas cascavéis que se usam para fazer rituais, são de prata e tem uma sonoridade muito peculiar, pois neste caso podemos ouvir a prata que também conta o som da terra.



Figura 117: Fotografia de cascavel rituais de Querétaro, México (2020)

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Neste momento reflito sobre as propriedades de todos estes instrumentos, por exemplo a prata que possui a mais alta condutividade elétrica e a condutividade terminal de todos os metais, me pergunto se esta condutividade está sendo escutada de forma sensível, e que o que precisamos é só parar um momento para alcançar a perceber que nos está manifestando.

No México antigo, foram implementadas tecnologias como a metalurgia, anexadas instrumentais musicais como cascavéis, e placas de metal feitos de cobre. A habilidade artística alcançada na metalurgia, impulsionaram a expressão do poder senhorial por excelência com sons metálicos.



Figura 118: Fotografia do *cascavel metálico* da cultura *Purépecha* da região *Meseta Tarasca* do pós-clássico tardio. De cobre,

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Museo Amparo, Puebla México Fotografia: GUZMÁN, P. O. e GALICIA, G, P (2021)

Com tudo os cascavéis se comunicam, e nos contam toda essa história que carrega desde seu nascimento até suas possibilidades de tomar formas diferentes, assim carrega toda a energia musical que deles se desprende, uma conexão que evoca o mais sagrado da existência: os elementos naturais.

Outros cascavéis são parte deste momento, como o cascavel de cobre menor ainda que lança pelo tamanho dele um som mais agudo, porém não deixa de ser ressonante e cheio de harmônicos.



Figura 119: Fotografia da gravação do cascavel pequeno de cobre. Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Em seguida tomei apitos de vento para gravar atmosferas. Este apito ou aerofone está categorizado por vários pesquisadores que tem feito o trabalho para falar destes instrumentos, mas que é objeto desta pesquisa chegar com profundidade neste assunto. A importância deste trabalho é apontar em como estão sendo usados agora e como trazem consigo possibilidades artísticas e sagradas.

O aerofone que produz som de vento, ou apitos de ruído branco é uma possibilidade deste instrumento, fazendo diferentes sons referentes à sua própria construção. Ele é feito de barro, e continuando com o teor desta investigação, encontro que está tão evidente a conexão com o sagrado desde sua construção até o som que dele desprende.

Por exemplo no lugar eleito para construir a Cidade dos Deuses ou *Teotihuacan* deu início ao que se desenvolveu todo o culto de uma sociedade altamente hierarquizada, e com líderes e governantes-sacerdotes, que reflete uma religião com rituais, onde cada elemento tinha um sentido que não podia se alterar. Instrumentos utilizados como apitos, ocarinas, flautas, conchas etc. produziam sons que imitavam aos sons da natureza na sua relação divina e sagrada

Por isto, coloquei este som acompanhando as rezas, já na parte final deste movimento. Joguei com volumes e tempos, colocando nos silêncios da música, pensei nas complexidades de sons que estavam já gravados, e, como tinha mencionado antes é um diálogo entre instrumentos.

Assim também gravei outros aerofones que também produziam som de vento, só que este por sua forma e tamanho conseguiram fazer sons distintos: um som muito mais agudo, já que era menor, em seguida outro aerofone de tamanho mediano, que produzia tons médios e por último outro que era de tamanho menor que o último, mas com uma forma ovalada que dava outra sonoridade.



Figura 120: Fotografia de aerofones de ruído branco com diferentes figuras. Querétaro, México (2020)

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Na Mesoamérica foram utilizados *tlapitzalli* ou aerofones de muitos tipos. Da cultura *mexica* ainda é conservada uma grande variedade de instrumentos, apitos ou flautas que são retos, transversos, globulares, globulares multiplex, flautas de pão, flautas duplas, triples e quadruples e que não deixam de surpreender aos estudiosos das sonoridades pré-colombianas. Aqui apresentamos alguns exemplos na imagem seguinte:



Figura 121: Fotografia de diferentes *tlapitzalli* (flauta ou flautas). Aerofone que são instrumentos pela excelência no mundo *mexica*, além dos *Huéhueltl* e *teponaztli*, acompanhavam os rituais e o remate dos instrumentos mostra a devoção pelos diferentes deuses do panteão *mexica*. Capturada em Museo Nacional de Antropologia, CDMX

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN, P. O. e GALICIA, G, P (2021)

As flautas de *Tezcatlipoca*, *tipo piccolo* são feitas de barro, produzem quase uma oitava de som fundamentais com suas escalas e inclusive alguns estudiosos do tema, falam que inclusive produzem escalas microtonais

Segundo Gomez (2008), na festa de *Tóxcatl*, “*secura ou falta de água*”, dedicada a *Tezcatlipoca*, se sacrificava um jovem preparado e disposto para isto. Portanto, ele era preparado para tocar as flautas e quebrar elas durante a cerimônia sacrificial



.Figura 122: Fotografia do *tlapitzalli tipo piccolo* dedicada ao *Tezcatlipoca*, energia da noite e da guerra, O som deste instrumento produz sons e melodias com timbre claro, afilado e alto. Capturada em Museo Nacional de Antropologia, CDMX

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN, P. O. e GALICIA, G, P (2021)

A dificuldade era ter tantos instrumentos gravados que produziam sons que pareciam estar desconectados e como usar na composição musical. Aqui o motivo composicional continua sendo a escuta sensível, onde os instrumentos e a voz e tudo o que acontece, vai falando e dialogando com o corpo para colocar estes instrumentos.

Tenho cuidado como evadir a imposição composicional, se não a que deixou que estes sons fossem parte do contexto e que falassem para perceber onde é que queriam estar. Para isto, a técnica de escuta tem que ser desenvolvida constantemente, pois escutar em todas suas dimensões é o que permite a criatividade.

Acompanhada de todas as sonoridades já mencionadas, comecei a procurar as vozes para fazer harmonias com outras vocês já gravadas, pensei que teria que fazer uma nota pedal que provocasse um efeito de coral de vozes coletivas no movimento. Assim, comecei com *Teneboli*, procurei uma voz que teve poucas mudanças e que foi sustentada pela harmonia que as outras vozes já me davam.

Assim, gravei a voz, mas tinha complexidades harmônicas em algumas partes. Eu procurei uma voz que estivesse muito perto a voz falada. Os padrões das melodias, igual que as das percussões, mudam em cada momento, quase nunca se repetem, e sempre tem notas que vou trocando para manter a música viva. Assim, mesmo em uma música simples aparência, sempre vou procurando intervalos melódicos diferentes para cada seção, de igual forma, vibratos diferentes, cores distintas, para que igualmente com os instrumentos a música tenha jogos de sonoridades que dialoguem entre si.

O tempo ia passando, e eu ia procurando pouco a pouco como resolver tanto a melodia como as frases no tempo adequado. Foi muito difícil criar ao mesmo tempo de estar gravando, a técnica tinha que ser resolvida quase do jeito instantâneo em que se resolvia o motivo melódico, ensaiava algumas vezes e gravava.

Todo este trabalho e seus formatos digitais para resolver tanto em áudio como em vídeo, desde o trabalho de campo até a sua consecução, tem sido de grande

aprendizado, pois surgiu por a necessidade, mas tenho encontrado um modo de trabalhar muito rápido e dentro do jogo, sem deixar de um lado a técnica e a qualidade.

No trecho de Zemati, eu fiz exatamente o mesmo, gravei uma nota pedal na voz que foi procurando algumas cadências que vão mudando nas seções diferentes que abraçam a música.

Neste mesmo dia gravei um apito de madeira, proveniente dos Andes, de duplo orifício paralelo e com um sistema vibrador por um objeto cilíndrico em seu interior, produz batimentos pela entrada de ar e o choque com o cilindro que gera vibrações irregulares modificando o som. Gravei em estéreo com dois microfones AKG e fui movendo de um microfone a o outro o som, jogando com fechar e não fechar os dos orifícios de digitação.



Figura 123: Fotografia da gravação de aerofone de madeira procedente dos Andes. Querétaro, México (2020)

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Em seguida, gravei um tambor de fricção. Este instrumento tem um gerador de som por meio de um fio amarrado em uma vara de madeira, com cera de Campeche na ponta e abrange o fio que vai girando ao redor do tambor para gerar sonoridade que se produz neste caso, provinda do papel *amate*, papel de casca de

árvore que gera som ao passo do fio. Esta sonoridade que também provem do elemento orgânico que vai colocando sua participação nesta música, cujo som também gravei nos mesmos microfones em estéreo.



Figura 124: Fotografia da gravação de membranofone de fricção. Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Além de todos estes instrumentos orgânicos, usei um som que provém de uma ferramenta que é um tubo com um parafuso no meio e que ao dar volta nele, com a fricção que produz uma sonoridade que parece cantos de pássaro cantando muito agudo. Pode ir desde um som até vários sons, um atrás do outro, mudando de tom.



Figura 125: Fotografia da gravação de artefato sonoro de fricção agudo. Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia: GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Neste movimento, integrei duas músicas que já estavam gravadas e publicadas no disco *El canto de un Recuerdo*, “Chicomecoatl” e “La Flor”, assim que o que experimentei foi a parte vocal. Gravei novamente as vozes, colocando atenção em tudo o que se estava experimentando neste trabalho. Assim brinquei com as vozes que já estavam e fiz uma nova versão vocal. Tanto nos gritos que coloquei, jogando com os vibratos e as melodias que estão nos interlúdios da música. São pequenas variações que colocam a sonoridade vocal mais perto do que agora intitulo como “O canto do Sagrado”.

Precisamos colocar aqui uma palavra importante para esta pesquisa que é *Tlahtoani*, que vem da palavra *Tlahtl* que significa “pessoa que fala”, ou *cuicatl tlahtoli*, que é pessoa que canta. Mas já encontramos definições que implicam um grão estudo cultural que seria importante desde a linguística o dos estudos de tradução cultural, pois não podemos fazer uma tradução desde nosso entendimento do idioma, se não que para os povos nahua-falantes ou da família linguística *yuto-azteca* tem uma significância não só cultural se não das crenças y cosmovisões que carregamos desde os tempos das grandes culturas pré-hispânicas.

O sistema de pensamento e aleio para as pessoas atuais, porém, requer de um estudo que nesta pesquisa não abordaremos, mas que é necessário trazer para causar reflexões ao respeito do canto do sagrado.

Um problema de México é sua consciência histórica e podemos mencionar que nos últimos cinco anos se tem descoberto os mais vestígios históricos que em toda a história. Na *Historia general de las cosas de Nueva España* (1938) por el fray Bernardino de Sahagún: el Códice Florentino. Introducción, índices y Libro I: de los dioses, sao cantares que ocupan a fala de Fray Bernardino de Sahagun:

Costumbre muy antigua es de nuestro adversario el demonio de buscar escondrijos para hacer sus negocios conforme á lo del santo evangelio que dice que quien hace mal aborrece la luz. Conforme a esto este nuestro enemigo en esta tierra planto un bosque ó arcabuco lleno de muy espesas breñas para hacer sus maldades desde él, y para esconderse en el mismo y no ser hallado, como hacen las bestias fieras, y muy ponzoñosas serpientes. Este bosque ó arcabuco breñoso, son los cantares que en esta tierra urdió que se le hiciesen y usasen en su servicio, como su culto divino y salmos de su loor, así en los templos como fuera de ellos, (los cuales

llevan tanto artificio, que dicen lo que quieren, y pregonan lo que él manda, y entiéndanlos solamente aquellos a quien ellos enderezaban.) Es cosa muy averiguada que en la cueva, bosque y arcabuco donde el día de hoy este maldito adversario se esconde, son los cantares y salmos que tiene compuestos, y se le cantan sin poderse entender lo que en ellos se trata, más de por aquellos que son naturales, y acostumbrados a este lenguaje; de manera, que seguramente se canta todo lo que él quiere, sea guerra ó paz, sea loor suyo ó contumelia de Cristo, sin que de los demás se pueda entender cosa alguna, ⁵⁷(a) (SAHAGUN 1938, p 220-221)

A opinião dos frades do século XVI apresentava uma grande confusão, pois tinha grandes diferenças do pensamento, que faz uma grande separação da enciclopédica, feita a mão, termina confiscado pelo reino espanhol e termina em Florencia. O ocidente sempre escondeu estes documentos para que não se reconstruísse a história do México e o pensamento que agora conhecemos como do México Profundo. Afortunadamente, se tem encontrado outros documentos que agora são parte da Biblioteca Nacional do México, e que tem sido parte fundamental dos estudos recentes. E apesar das críticas aos Franciscanos pela violência e a destruição, é por eles que temos informação do que aconteceu nesse tempo.

Chicomecoatl está baseada num hino para *Chicomecoatl* que está nas traduções que fez Leon Portilla, do trabalho de Sahagun (1956), faço a melodia e a música em 2016 e público em 2017. Aqui apresento o hino ritual que transcreve—Sahagun e que provem de suas fontes:

⁵⁷ É um costume muito antigo para nosso adversário, o diabo, de buscar esconderijos para fazer seus negócios de acordo com o santo evangelho que diz que quem faz o mal odeia a luz. De acordo com isso, nosso inimigo nesta terra plantou uma floresta ou *arcabuco* cheio de arbustos muito densos para praticar suas maldades desde ele, e para se esconder, no mesmo, e não ser encontrado, como fazem os animais ferozes e as cobras muito venenosas. Este bosque ou mato *arcabuco*, são os cantos que nesta terra ele inventou para serem feitos e usados a seu serviço, como o seu culto divino e os salmos de seu lor, tanto nos templos como fora deles, (que tantos artifícios carregam, que dizem o que querem e proclamam o que ele comanda, e apenas aqueles a quem eles endireitam entendem.) É bem estabelecido que na caverna, na floresta e no *arcabuco* onde hoje se esconde este maldito adversário, haja canções e salmos que ele compôs, e que lhe são cantados sem poder entender do que se tratam, mais do que por aqueles que são naturais e acostumados com esta linguagem; para que com certeza tudo o que ele deseja seja cantado, seja guerra ou paz, lor a ele ou contumélia de Cristo, sem que os outros possam entender qualquer coisa, (a) (SAHAGUN, p 220-221, Tradução própria)

XVI. Chicomecoatl icuic / Himno de la diosa del maíz 37



Figura 126: Imagem (1) esquerda da *Chicomecoatl* (códice Florentino) Fotografia (2) direita da pedra de *Chicomecoatl* em Museo Nacional de Antropología. México

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Imagem (1) biblioteca digital mundial <<https://www.wdl.org/es/item/10096/view/1/648/>> Fotografia (2) GUZMÁN P, O. e GALICIA G. P. (2021)

1. Chicomollotzin xaya meva,37 ximiçotia
acatona titechicnocavazqui
tiyavia mocha tlalloca novia.

q. n.

In ti chicomolutl. id est. in ti centli.
ximeva, xiça, xixoa, ca otonmovicaya yn mochan
tlallocan.

2. Xayameva, ximiçotia acatonan
titechicnocavazqui tiyavia mochan
tlallocan noviya.

q. n.

xayameva. id est. ximeva, xixoa,
xiça ca otonmovicaya yn mochantzinco in tlalocan
ca iuhqui titonantzin.

1. (Diosa de las) siete mazorcas, levántate,
despierta, ya que nos dejas
ahora, madre nuestra, te vas a tu
morada en Tlalocan.

Esto es:

Tú (diosa de las) siete mazorcas, esto
es, tú maíz, levántate, despierta, ya
que te fuiste a tu morada en Tlalocan.

2. Levántate, despierta. Porque nos
dejas ahora, madre nuestra, te vas a
tu morada en Tlalocan.

Esto es:

Xayameva, esto es, levántate, despierta, ya
que te fuiste a tu amada

casa, el Tlalocan, porque eres nuestra amada madre⁵⁸.
(SELER, 2016 p. 144)

Figura 127: Imagem de *NOTAS MARGINALES AL POEMA XVI*.⁵⁹ (GARIBAY, 1993 p. 186)

Comecei perguntando-me se gravaria esta música com a mesma intenção que a gravação anterior já publicada, mais decidi procurar graves ainda mais conectados como ar, portanto com a ressonância que minha articulação pudesse me permitir. A possibilidade de que o suporte da voz seja toda uma explicação da conexão com o ar para produzir graves saudáveis. Então fui procurando uma voz que ao mesmo tempo em que se sustentava com meu diafragma expandido e coordenado, para administrar meu ar, e assim conseguir manter os graves. No entendimento do canto acadêmico, eu tenho a tessitura de uma soprano, com esta técnica meu palato permaneceu aberto, gerando um espaço entre minhas cavidades nasais com a cavidade anterior que comunica com minha faringe, e colocando espaço suficiente nos seios paranasais.

As notas mais graves resolvi com mais expansão torácica e mais abertura da cavidade vocal, descendo a mandíbula e subindo o côncavo palatino, tanto o duro como o mole. O ar recoloquei no tubérculo palatino, e provocando uma voz aérea, a língua permaneceu em baixo, descansando no corpo mandibular e a ponta da língua detrás dos dentes.

Em particular, quando eu faço qualquer trabalho de voz, para trabalhar com meu instrumento vocal, tenho que fazer um máximo reconhecimento de meus músculos faciais, sobretudo de meus lábios, já que em algum momento vivi uma

⁵⁸ Deusa (da) sete *mazorcas* (milho seco em espiga), levanta-te, desperte, já que nas deixas agora, mãe nossa, te vás a tua morada em *Tlalocan* [...] Tu (deusa das) sete *mazorcas* (milho seco em espiga), isto é teu milho, levanta-te, desperta já que te vais a tua morada em *Tlalocan* 2. Levantate, desperta. Porque você está nos deixando agora, mãe nossa, te vais a tua morada em *Tlalocan*. [...] Xayameva, levanta-te desperta, já que te vasi a tua morada, o *Tlalocan*, poque eres nossa amada mãe.

⁵⁹ Texto original:

-Q.n. (Quitoz nequi) in ti Chicomecoatl id est in ti Centli
xi via xi za xi ixva ca otonmovicaya in mochan tlalocan.
-q; '1. frxaya meva" id est xi meva xi ixva xi zo ca otimovicaya
in mochantzinco in tlalocan in iuhqui in titonantzin.
(GARIBAY, 1995 p. 186)

paralisia facial, o que me provocou uma seqüela que agora precisa ser reconhecida por mim. Toda vez que eu canto preciso fazer uma reconstrução da minha coordenação motora facial para conseguir articular as sonoridades que me resolvam algumas músicas.

No caso desta música, percebi cada momento na minha articulação, o que também pode ser visto nas fotografias que foram registro desta gravação:



Figura 128: Fotografia (1) esquerda, da gravação de voz com articulação aberta de forma vertical. Fotografia (2) direita, da gravação de voz com articulação aberta de forma horizontal. Querétaro, México (2020)

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Em seguida, gravei a voz da música da Flor, da qual já foi falado antes neste trabalho. Nesta música se procuro uma voz limpa e, da mesma maneira, procurei colocar o ar no tubérculo do palato, fazer vibratos desde a ressonância nasofrontal, e, portanto, um vibrato que surge no palato. Usei falsetes para os finais das frases, e uma articulação natural e liberada.

O palato colocado acima e a língua relaxada com a ponta detrás dos dentes, permitiam uma fluidez na voz que se mantinha com harmônicos agudos e um volume de voz *mezzoforte*. Em algumas partes, é feita uma articulação usando a abertura da boca vertical e ao mesmo tempo horizontal, que provocou uma sonoridade suave e forte, ao mesmo tempo.

Fiz glissandos, os quais são colocados no princípio das frases, os quais são uma espécie de portamentos para chegar algumas notas, com isto emitindo

sonoridades que lembram os cantos indígenas de algumas partes do sul de América.

4.3 INSTRUMENTOS UTILIZADOS NO “EL CANTO DE LO SAGRADO”

Nesta parte é descrito o uso dos instrumentos no “*El Canto de lo Sagrado*”, utilizados no movimento ‘Nahui Olin’, por ordem de aparição sonora. Este movimento, compõe parte do “*Primer Festival Etno Digital*” (2020), na Cidade do México. Está disponível no link abaixo descrito, onde pode ser observado e serve de referência audiovisual a tudo que aqui é apontado.

Os instrumentos colocados aqui são tanto de origem etnográfico, elaborados pelos construtores de instrumento de inspiração pré-colombiana assim como alguns objetos sonoros de coleções arqueológicas particulares

Pelo que podemos introduzir falando que antes de 2500 a.p., no período Arcaico, as origens da música na Mesoamérica estão na obscuridade da história, porém, na procura de respostas, através da pesquisa dos estudos da matéria. Deste ou desse ou daquele modo é possível olhar os vestígios deixados pelas culturas antigas que nos oferecem dados de grande valia.

Estes estudos se baseiam no estúdio dos artefatos sonoros e de gráficos das artes que manifestam um uso ritual da música e da dança. Além de realizar comparações com a música e dança que ainda permanecem na expressividade dos grupos étnicos que carregam com informação a partir da tradição oral e que nesta pesquisa é o ponto central para formular uma linha de recriação artística e ancestral.

O arque-musicólogo Both (2008) fala da probabilidade de que os instrumentos musicais desempenharam um papel importante para entrar no mundo espiritual por meio de sons, ritmo e movimento. É provável que com os primeiros povoadores do continente, Caçadores-coletores (10000 a.p.), manufaturaram flautas de osso, uma vez que se encontraram apitos de osso com uma perfuração, que produzem sons como uma imitação de sons naturais, que seria um meio mágico de comunicação para a caça, para evocação da chuva por meio de maracas

(chocalhos), que foram associados a efeitos e conceitos religiosos, entre eles raspadores de osso, conchas de tartaruga e cordas de concha marinha.

O autor afirma que tais artefatos musicais já eram conhecidos no Paleolítico Superior (40000-10000 a.p.). Assim, afirma que no período Arcaico, os instrumentos musicais pré-históricos

Aliás podemos apontar para este trabalho a classificação geral que faz Luis Antônio Gomez G (2008) dos instrumentos pré-colombianos como um ponto de partida desta pesquisa e que apresentamos no seguinte esquema:



Figura 129: Tabela: Classificação dos instrumentos pré-colombianos.
FONTE: GOMEZ, G. L. A. (2008)

Podemos ver uma classificação geral do que podemos partir para conhecer e reconhecer os instrumentos que ocuparam o México Antigo e que ainda hoje base

de investigações e de inspiração para trabalhos artísticos como o que aqui se aponta.

Por conseguinte, temos a deixar aqui uma possibilidade de revisar esta classificação para integrar os “*HIDRÓFONOS*” ou “*HIDROFONES*”, ou instrumentos híbridos, sem a intenção de esgotar este tema, já que não é o foco desta pesquisa, a ideia é só apontar que alguns dos instrumentos usados no passado não entram nesta classificação, e que poderíamos entrar na discussão teórica em outro momento, para abrir a classificação, e com isso ter mais possibilidades de exploração sonora dos instrumentos que são legados das culturas mesoamericanas.



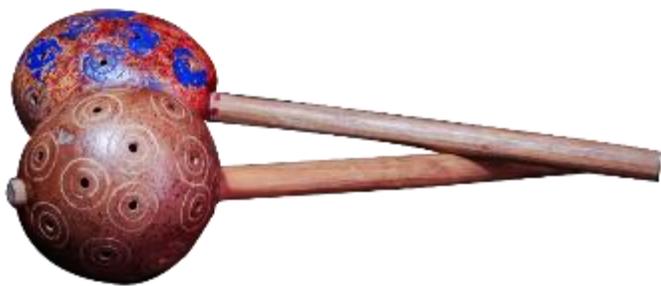
Figura 130: Fotografia de “vasija silbadora” da cultura *Nahua* do *Altiplano central*. Pós-clássico tardio. (1200-1521 d. p.). Barro modelado. Instrumento musical com mecanismo hidráulico.
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN, P. O e GALICIA, G, P (2021)

As análises dos instrumentos atentam tanto à classificação que se propõe para os instrumentos pré-colombianos, já discutidos nesta pesquisa, assim como seu uso específico para a criação, produção e gravação dos trechos analisados.

Não pretende ser uma análise musicológica nem arque musicológica, se não que atenda aos conceitos discutidos nesta investigação, diante do que foi vivido, pensado, sentido desde uma autoetnografia e experiência sensível.

LINK: <https://youtu.be/Bflp6JRFnx0>

4.3.1 A EVOCAÇÃO:

TEOUCIATL ⁶⁰		MINUTO:SEGUNDO
A EVOCAÇÃO:		De 00:00 a 4:09
CHICOMECOATL		De 00:00 a 3:44
Instrumento	Fotografia	Descrição de classificação e uso
1. Sena'aso		O <i>sena'aso</i> é um idiofone de chocalhamento, pode se encontrar com discos de bronze ou com disco de lata, montados entre duas pequenas tiras de madeira, que fazem som quando se bate com a mão esquerda. Neste <i>Teouicatl</i> (canto sagrado) marquei com este instrumento os pulsos desde o começo do canto acompanhado das <i>Maraca Chamulas</i> .
2. Maraca Chamula		Maraca da comunidade <i>Chamula</i> é um instrumento tradicional que é elaborado pelos indígenas do sul do México para acompanhar todo tipo de cantos, sejam rituais, funerários ou festivos. Sacudi as maracas <i>chamulas</i> provocando sua sonoridade marcando o ritmo desde o início da música.

⁶⁰ Teouicatl: 'Canto Sagrado ou Canto do Sagrado'

<p>3. <i>Ténabaris</i></p>		<p>Os <i>ténabaris</i> são (casulos de mariposas) que têm um som ligado ao movimento dos dançantes que evoca o ouvido sensível do veado. São colocados nas canelas, e estão tecidos um com outro por médio de fios. Sua elaboração é uma tradição que unifica aos povos do Noroeste mexicano, sendo o único elemento identitário. Neste caso, sacudi e em outros momentos bati eles, pensando nas sonoridades que produz, percebendo os silêncios dos outros instrumentos, bancando polirritmias com os tambores e os idiofones percutidos durante todo o <i>Teocuitatl</i>.</p>
<p>4. Tambor de marco</p>		<p>Tambor de marco é membranofone pela sua construção, e idiofone pela sua a função. Consiste em uma membrana ligada e tensionada a um marco simples que está feito numa peça de madeira magra, configura uma pequena cavidade que outorga ressonância à vibração da membrana. A profundidade do corpo é menor do rádio da membrana. Instrumento circular que está associado aos rituais e ao xamanismo em várias culturas como por exemplo os <i>Esquimales</i> e os <i>laponos</i>, Neste <i>Teocuitatl</i> apliquei se som como base rítmica na música, tendo som profundo e dialogando com o som grave do tambor de água.</p>

<p>5. Baa-wéhai (Tambor de água)</p>		<p>Baa-wéhai (Tambor de água), idiofone ou 'hidrofone' de origem <i>Yaqui</i>, é um <i>guaje</i> (cabaça), seco, partido pela metade, e uma das partes frota acima dum recipiente que contém água. Entre o <i>guaje</i> e a superfície da água se forma uma câmara de ar, que permite que a batida rítmica que se realiza com uma vara recoberta de folhas de milho (<i>totomoxtle</i>) emita um som profundo e oco.</p> <p>Instrumento é utilizado tradicionalmente para formar a música sagrada da dança do veado, portanto aproveitei para dar passo aos latidos do coração que evocava a mãe <i>Chicomecoatl</i>.</p>
<p>6. Omichicahuaztli ou Osso raspador</p>		<p>O omichicahuaztli é um idiofone já que gera som na vibração do seu corpo, é feito de osso com estrias paralelas talhadas. Este instrumento está interrelacionado com o mundo dos mortos, assim neste <i>Teocuicatli</i> raspei suas estrias nos silêncios para gerar o diálogo entre idiofones, e depois gerando um pulso contínuo para provocar o transe.</p>

<p>7. <i>Rejilla de bambú</i></p>		<p>A <i>rejilla</i> de bambu, gerador de ruído bucal, é um dispositivo sonoro que produz som similar aos instrumentos de outros materiais como pedra ou barro, alguns muito antigos, alocados no <i>Teocuicatl</i>, evocando sons de natureza como chamados fortes produzindo efeitos especiais de sons de vento, fauna e flora. São sonoridades do sagrado, tanto do material com que foi construída como das sonoridades que dela se desprendiam conversando sonoramente com trompetes de barro e corno de antílope.</p>
<p>8. <i>Tlapitzali ou Trompeta com jaguar</i></p>		<p><i>Tlapitzali</i> ou <i>Trompeta com jaguar</i>, é um aerofone de barro, com um motivo visual de jaguar, é um motivo frequentemente usado, se observa em instrumentos musicais como em flautas que se tem encontrado ou em imagens de códices. Assim, os construtores de instrumentos na atualidade, continuam colocando estas figuras esculpindo os instrumentos dialogando com novas estéticas. Neste caso sopra para evocar a deusa <i>Chicomecoatl</i>, seu som é grave e forte, como gritos de seres ou animais como, o jaguar, que anunciam a chegada da deusa.</p>

<p>9. Corno de Antílope</p>		<p>Os cornos ou chifres de alguns animais têm sido parte dos instrumentos rituais das culturas indígenas de México. Estes cornos são usados para chamar a caça ou a dança nos rituais. Neste caso, o Corno de Antílope, é um aerofone que sopra-se no <i>Teocuicatl</i> '<i>Chicomecoatl</i>' em diferentes espaços da música no diálogo da evocação da natureza, acompanhando ao trompete e à <i>rejilla</i> de bambu.</p>
<p>10. Birimbau</p>		<p>O <i>birimbau</i> é de origem africano. Seu uso tradicional está documentado recebendo nomes diferentes por línguas e culturas. Este instrumento foi levado pelos escravos angolanos a Brasil, onde se utiliza para acompanhar à capoeira. Toquei este instrumento dum jeito inusual no desenvolvimento do <i>Teocuicati</i>, colocando padrões repetitivos que acompanham o canto e os instrumentos de percussão.</p>

<p>11. Rámpora</p>		<p>Rámpora, é um tambor de marco <i>raramuri</i> bi membranofone pequeno, cujo uso prepondera durante o período da quaresma e Semana Santa, entre os <i>raramuri</i>. Este tambor é dum som agudo pelo que coloquei nesta composição para dar contrapeso sonora e a sua vez de timbre. No transcurso do desenvolvimento da música se escuta dialogando com os outros tambores aqui descritos.</p>
<p>12. Guaje de choque.</p>		<p>Cabaça de choque é um idiofone de ataque direto, percutido outorga polirritmia neste <i>Teocuicatl</i>, além de projetar variedade de timbre e sonoro, evoca sons orgânicos e da natureza.</p>
<p>13. Tambores de orquestra Midi</p>		<p>Este instrumento é um eletrofone e eletrônico usei para gerar outros sons de tambores, que deram variedade de timbre, rítmica e sonora a esta parte do <i>Teocuicatl</i>.</p>

Figura 131: Tabela de instrumentos utilizados em “*Chicomecoatl*”. Fotografia: GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)
 Fonte: Própria.

TEOUCIATL		MINUTO:SEGUNDO
A EVOCAÇÃO:		De 00:00 a 4:09
TEXTO DE MARIA SABINA 1		De 3:45 a 4:09
Instrumento	Fotografia	Descrição de classificação e uso
1. Sartal de Caracoles		<p>As cordas de conchas estão consideradas como um idiofone e é um dos instrumentos, mas longevos. Surgem da procura da imitação de sons naturais de animais. A manufatura destes instrumentos é com fins rituais para entrar em contato com o mundo espiritual, cujo som vibrante se escuta em longas distâncias e tinham uma importância no culto. Portanto, aproveitei este instrumento na música para dar conexão entre o <i>Teouicatl</i> de Chicomecoatl e o <i>Teouicatl</i> de Zemati, porém, também empreguei para estar detrás da mensagem que nos deixou Maria Sabina com suas palavras. Ela fala do mundo dos mortos, do invisível, do mundo que está além do nosso mundo.</p>

<p>2. Água com mãos</p>		<p>Nesta composição usei o elemento água como um idiofone ou 'hidrofone', pois gera o som através do seu próprio corpo ao vibrar ou ao se mexer, som de forma percutida e pelo sacudimento. Neste momento da composição, usei a água de diversas formas, levantando-a, batendo-a, submergindo as mãos. Todos estes sons foram capturados e elegi qual usar para a composição do que seria este momento.</p>
<p>3. Pedra de Coral</p>		<p>A pedra de coral, empreguei como ferramenta para fazer batidas na água, assim batendo nela, o que resulto funcionar como um idiofone nesta composição instrumental e vocal.</p>

Figura 132: Tabela de instrumentos utilizados em “Texto de María Sabina 1”.

Fotografia: GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)

Fonte: Própria.

4.3.2 A REZA

TEOUCICATL		MINUTO:SEGUNDO
A REZA:		De 4:10 a 7:52
ZEMATI		De 4:10 a 7:08
Instrumento	Fotografia	Descrição de classificação e uso
1. <i>Bakakusia</i> ou flauta de carrizo		<p>A <i>Bakakusia</i> ou flauta de carrizo. acompanha aos dançantes da <i>pascola</i> da comunidade indígena <i>yoreme</i>, para ser interpretado ante ao altar do oriente, do elemento “ar” onde se escutam os <i>sones</i> de <i>támpora</i>. A <i>bakakusia</i> ou flauta é soprada com temática que estabelece uma estreita relação com a flora ou a fauna e o período no que procura uma sonoridade dos elementos do entorno natural do veado. Eu empreguei estas flautas para fazer melodias no começo do <i>Teocuicatl</i> ‘Zemati’, assim, na parte instrumental do canto me ajudou na brincadeira com a flauta Cora, na procura de microtonalidades com a intenção de sair de convencionalismos melódicos que pudessem me encaixar em referentes culturais ocidentais.</p>

<p>2. Baa-wéhai (Tambor de água)</p>		<p>Baa-wéhai (Tambor de água) Idiofone de ataque direto que usa a água como condutor de som, e se modifica sua tonalidade pelo tamanho do <i>guaje</i>, assim que eu utilizei um tambor mediano e empreguei ele para marcar a base rítmica da música de Zemati.</p>
<p>3. Ténabari</p>		<p>Os <i>tenábaris</i> idiofone construído de casulo da mariposa “<i>cuatro espejos</i>”, coloquei ele nas minhas mãos, sacudindo-os. Este idiofone me ajudou, dando as sonoridades que preenchem o espaço e o tempo marcando os inícios e os términos dos parágrafos do canto, assim criei diferentes padrões rítmicos para acompanhar o <i>Baa-wéhai</i> e o <i>teponaztli</i>.</p>

4. Teponaztli



O Teponaztli é um *Idiofone* de golpe direto, feito de um tronco de madeira ocado, com dois linguetas na parte superior que formam uma H em sentido longitudinal. Este instrumento se toca com duas baquetas com ponta de *hule* nomeadas *ólmaiti*. Neste *Teocuicatl* marquei padrões rítmicos utilizando os dois tons do instrumento, assim percutindo seu timbre agudo e grave.

<p>5. <i>Rij'jutiam</i></p>		<p>O <i>Rij'jutiam</i>, é um idiofone por sacudimento. Quem porta este instrumento da dança-ritual <i>yoreme</i> é o caçador do veado, usa na cintura colocado numa faixa de lã azul ou preta, e dança evocando/ sendo diferentes animais como o <i>coyote</i> para depois se converte no home caçador do veado. Assim vai mostrando com sons a trajetória para caçar o veado na dança. No laboratório-ritual do <i>Teocuicatl</i> Zemati, sacudi com as minhas mãos as balas do cinto provocando atmosferas metálicas, sobretudo, na parte instrumental no centro desta composição.</p>
<p>6. <i>Rij'jutiam (curto)</i></p>		<p>O <i>Ri'juitam</i> é um instrumento idiofone que usei na sepração do <i>Teocuicatl</i> para gerar os pulsos, sacudindo-o, se produzia o som dos metais, tendo uma forte ressonância.</p>

7. Tútu ou flauta Cora de Carrizo.



Tútu ou flauta de Carrizo do povo Cora, pode ter de três a seis orifícios de obturação, podem variar de 20 a 40 cm. É um aerofone de sopro direto que porta o capitão da dança do povo Cora. O *T tu* acompanha aos dançantes que são espíritos primaverais e dos mortos que descendem   terra para o solstício de verão.

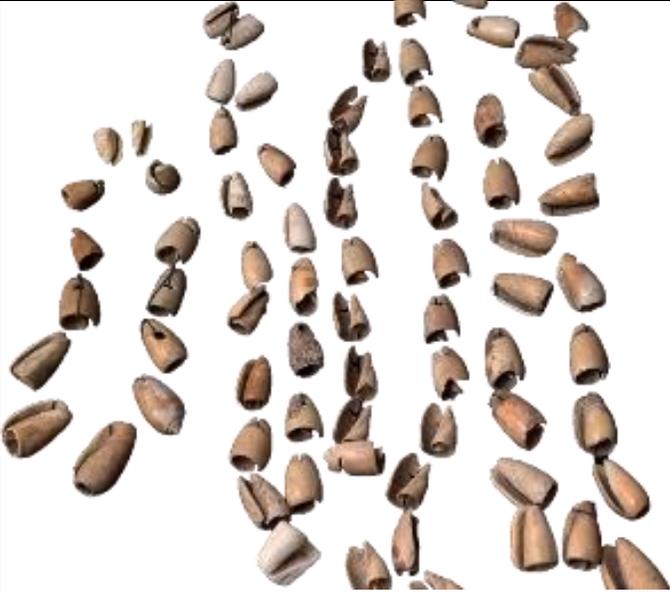
Eu no centro do *Teocuatl* 'Zemati', brinquei com esta flauta fazendo sons glissandos e improvisando com suas possibilidades sonoras para não cair em melodias com referências culturais ocidentais, respondendo nos espaços que as *Bakakusia* estavam presentes.

<p>8. Escobillas de paja</p>		<p>As escovas de palha, pela forma que as usei, podem ser consideradas como idiofone, pois além de terem sido sacudidas para criar atmosferas, também usei como baqueta para tocar na parte final da música. As bati na flora de lugar fazendo percussão com elas.</p>
<p>9. Huéhuetl (tambor).</p>		<p>O <i>Huehuetl</i> (tambor), <i>Membranofone</i> de golpe direto tem forma tubular cilíndrica com fundo aberto e uma membrana de pele acima. Se toca com as mãos e em pé. É o instrumento mais comum na Mesoamérica⁶¹ Neste Teocuicatl, bati este instrumento com baquetas para dar base rítmica na segunda parte do canto, fazendo diálogo com o tambor de água.</p>

⁶¹ Segundo Gomez (2008) a expressão *in huéhuetl in ayacachtli*, “O tambor e o chocalho” era um dos símbolos da poesia cantada ou do acompanhamento do canto. O canto *Ipalmohuani*, “aquele que dá a vida” mexia estes instrumentos ante os príncipes, quem deixaram seus cantos em livros, cantam junto aos tambores. Um outro canto fala de que os governantes descendiam de *Tamoanchan* a tocar seu florido *Huéhuetl* e florida *ayacachtli*, entre os poetas.



Figura 133: Tabela de instrumentos utilizados em “*Zemati*”. Fotografia: GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)
Fonte: Própria.

TEOCUICATL		MINUTO:SEGUNDO
A REÇA:		De 4:10 a 7:52
LLANTO DE ZEMATI		De 7:09 a 7:52
Instrumento	Fotografia	Descrição de classificação e uso
1. Sartal de caracoles		<p>A corda de <i>Sartal de conchas</i> é um instrumento idiofone, que utilizei no final do <i>Teocuicatl 'Zemati'</i>, O usei para dar atmosfera de água, evocando este elemento constantemente em todo o movimento.</p>
2. Água em movimento.		<p>Nesta parte também usei o elemento água da mesma forma que a anterior. Este 'hidrofone', ao vibrar ou ao se mexer, de forma percutida ou pelo sacudimento, gera a evocação da mesma água. Assim que como oferenda empreguei este elemento de maneira repetida.</p>

<p>3. Pedra de Coral</p>		<p>Utilizei a pedra de coral, como utensílio para fazer batidas na água novamente criando atmosferas e agradecendo imensamente ao elemento fundamental.</p>
--------------------------	--	---

Figura 134: : Tabela de instrumentos utilizados em “*Llanto de Zematil*”. Fotografia: GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)
 Fonte: Própria.

4.3.3 A DANÇA

TEOUCICATL		MINUTO:SEGUNDO
A DANÇA:		De 7:53 a 11:13
LA FLOR		De 7:53 a 11:13
Instrumento	Fotografia	Descrição de classificação e uso
1. Trompete (de inspiração do trompete Maya ou <i>Hompak</i>)		<p>Aerofones de sopro direto que podem ser de madeira ou de cabaça. As referências nos murais de <i>Bonampak</i>, Chiapas, mostram que as pessoas tocavam trompetes retos, não se sabe como foi que se tocava ou de que eram feitas. Porém, estes trompetes que usei neste momento da composição, são de uma planta chamada <i>acocote</i>.</p> <p>Coloquei no princípio da música da Flor para marcar a tonalidade da voz, para conseguir uma afinação que me ajudou afinar meu canto, assentei um acorde conforme a sonoridade delas e do <i>Teouicatl</i>.</p>

<p>2. Sena'aso</p>		<p>El <i>sena'aso</i>, é um instrumento que usa o dançante de <i>pascola</i>, que é o <i>cacador</i> do veado nos rituais <i>yoreme</i>. Acompanham este instrumento outros elementos sonoros como um cinto de cascavéis metálicos O <i>sena'aso</i> é usado na mão direita do <i>pascola</i> e as vezes pendura do seu cinto. Coloquei este idiofone no <i>Teocuicatl</i> desde o começo para dialogar com o tambor de água e com os outros idiofones.</p>
<p>3. Baa-wéhai</p>		<p>O Baa_wéhai deve estar cheia de água até à borda. Se coloca a cabaça, e deve ser cuidado que não escape ar. Esta cabaça está amarrada com uma corda neste <i>Teocuicatl</i> marquei a base rítmica com este tambor.</p>

<p>4. Ayotl</p>		<p>O Ayotl é um idiofone utilizados pelos antigos povos pré-hispânicos da Mesoamérica, é um corpo ressonador consistente no casco de tartaruga que produz som quando é batido com os chifres do veado ou <i>chichahuaztli</i>. No caso desta música, empreguei para marcar os tempos, de entrada da voz e de algum dos instrumentos.</p>
<p>5. Rij'jutiam (corto)</p>		<p>Usei este Rij'jutiam, para dar pulsos e dialogar com os outros idiofones como o <i>sena'aso</i>, reforçando a sonoridade e dando movimento e desenvolvendo o tema rítmico deste <i>Teocuicatl</i>.</p>

<p>6. <i>Teponaztli</i></p>		<p>O <i>Teponaztli</i> possui linguetas que produzem sons afinados com intervalos musicais de segunda maior, terceira maior ou menor, quarta ou quinta. Portanto, ajudou na construção da afinação do <i>Teocuicatl</i> 'La Flor' situando a tonalidade em harmonia com o violão e o violino.</p>
<p>7. <i>Ténabari</i></p>		<p>Os <i>ténabari</i> são idiofones de sacudimento, comumente batidos com os pés. Os usados pelos dançantes de <i>pascola</i> têm mais de mil casulos, costurados em sete braçadas de fio de algodão, com os quais se cobrem ambas as canelas do calcâneo ao joelho. Este <i>Teocuicatl</i>, usei nas mãos fazendo percussão e sacudindo ele para gerar o som necessário para as atmosferas e os ritmos.</p>

8. Cântaro



O cântaro é um instrumento idiofone percutido, porém pode ter outro tipo de som como sopro seco na boca do cântaro. Este instrumento se entende como instrumento de percussão para acompanhar música tradicional mexicana, dos estados de Oaxaca e Guerrero. Acompanha assim algumas danças indígenas do sul do México. Pode se introduzir água nele para afinar o instrumento. Eu empreguei este instrumento desde o coro que canta a voz, para dar passo à dança, que é a parte instrumental do *Teocuicatl*.

<p>9. Raveri ou Violino</p>		<p>O violino, conhecido como <i>raveri</i>, <i>laaben</i> ou outros nomes indígenas, corresponde a classificação dos cordofones que chegaram no processo de evangelização católica. São, instrumentos musicais que têm a melodia em seu corpo, acompanham ao dançante com tons alegres. Este cordofone o utilizei para sustentar melodias, sobretudo, no centro da música e provocar uma dança Wixarika.</p>
<p>10. Violão</p>		<p>O violão é um instrumento considerado como cordofone, o utilizei para colocar a base harmônica do <i>Teocuatl</i> 'La Flor'</p>

Figura 135: : Tabela de instrumentos utilizados em “*La Flor*”. Fotografia: GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)
 Fonte: Própria.

4.3.4 A CHEGADA DAS DIVINDADES

TEOCUICATL		MINUTO:SEGUNDO
A CHEGADA DAS DIVINDADES:		De 11:14 a 11:47
INTERLUDIO 1		De 11:14 a 11:47
Instrumento	Fotografia	Descrição de classificação e uso
1. Caculo de mariposa fechado		Os casulos de mariposa tecidos pelo gusano de seda e abandonados pela mariposa, são colhidos pelos <i>yoreme</i> , mas quando são <i>ténabaris</i> , em lugar de larvas guardam pequenas pedras colhidas nos formigueiros do monte. Estes casulos utilizei como um idiofone, friccionando um com outro, para produzir um som suave e atmosférico

<p>2. Tambor de fricção</p>		<p>O tambor de fricção é um membranofone-cordofone pela corda que contém e que liga o corpo cilíndrico do tambor e a vara que causa a fricção. Este instrumento tem muitas sonoridades, porém seu som vai ser produzido pela fricção da corda na sua membrana. Utilizei o tambor para produzir efeitos distintos, desde alusão ao som da terra até das floras na natureza e a sua vez de pequenos animais ou insetos que produzem sons difíceis de perceber.</p>
<p>3. Audubon Bird Call: Artefato Sonoro de fricção</p>		<p>Este artefato sonoro é idiofone de fricção com som irregular, portanto, é um gerador de ruído feito de metal. Sua sonoridade é muito aguda, conseqüentemente empreguei ele para evocar os sons dos pássaros, e insetos da natureza.</p>

<p>4. Apito de madeira dos Andes</p>		<p>É um aerofone ou sopro direto com um sistema vibratório causado pelo objeto cilíndrico em seu interior. Apito que proveem dos Andes é de madeira e tem saída de ar e orifícios de obturação paralelos nos costados. Destaca-se por ser de forma elipsoide. Este apito tem uma sonoridade muito presente e forte, aproveitei sua sonoridade na parte final da música no interlúdio para evocar os insetos da natureza.</p>
<p>5. Mandíbula de bode</p>		<p>A mandíbula de bode é um instrumento idiofone que se obtém ao esfregar a filha de dentes com uma ponta de cactos, em alguns lugares se usa uma vara de madeira e se nomeia carrasca. Este <i>Teocuatl</i> foi usado para produzir sons que acompanharam os outros idiofones, gerando uma atmosfera de som da natureza</p>

Figura 136: : Tabela de instrumentos utilizados em “Interludio 1”. Fotografia: GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)
 Fonte: Própria.

4.3.5 A CURA

TEOUCICATL ⁶² ou KAWI		MINUTO:SEGUNDO
A CURA		De 11:48 ao 14:57
TENEBOLI		De 11:48 ao 14:57
Instrumento	Fotografia	Descrição de classificação e uso
1. <i>Baa-wéhai</i>		Este tambor produz o som do baixo e com seu ritmo vai evocando os latidos do coração. Por tanto usei para a base rítmica do <i>Teouicatl</i> 'Teneboli'
2. <i>Ayotl</i>		Se acreditava que os povos originários tinham vindo do oriente sobre conchas de tartaruga, aproveitei o <i>ayotl</i> para que os instrumentos subiram encima dele, marcando com pulsos o começo do <i>Teneboli</i> .

⁶² Teouicatl: 'Canto Sagrado ou Canto do Sagrado'

3. Esculturas pequenas de cobre



Estas esculturas são brinquedos muito antigos, que se a sua vez são cascavéis de cobre, as quais tem uma sonoridade dupla: a primeira é de choque quando bate metal com metal e a segunda é a sonoridade que se produz com as partículas de metal que tem dentro e por efeito de sacudimento chocam com as paredes internas da escultura e produzem sua sonoridade pelas ranhuras que tem este artefato sonoro. Como instrumento do 'Teneboli' usei para marcar tempos de entrada e de saída do canto no *Teocuitcatl* de *Teneboli*. Fui brincando com este idiofone e com outros cascavéis no desenvolvimento deste *Teocuitcatl*.

<p>4. Sena'aso</p>		<p>O <i>sena'aso</i> se utiliza neste <i>Teocuatl</i>, permitindo que o tempo marcado por este instrumento tão sonoro, fosse respondendo e conversando ao som das <i>ayales</i>. Assim, sempre foi se fazendo uma inter-relação sonora e sagrada, desde sua musicalidade e os significados do som.</p>
<p>5. Ténabaris</p>		<p>A elaboração dos <i>ténabaris</i> para a dança tradicional de <i>pascola, veado e fariseus</i>, é uma das mais valiosas e originais expressões do Noroeste mexicano. Sua sonoridade se produz com cinco ou seis pedrinhas de formigueiro que são introduzidas ao interior dos casulos, simbolizando o ruído dos habitantes do monte. Neste <i>Teocuatl</i> sacudi este idiofone com as mãos para provocar padrões rítmicos tradicionais acompanhando aos instrumentos e a voz.</p>

6. Huéhuetl (tambor)



O *Huehuell* sendo um membranofone de forma cilíndrica oca com parche de couro e tensores de fibra animal, “dirigia” as operações militares. Nos funerais, o batiam os parentes dos guerreiros principais mortos em combate ou destinados ao sacrifício, para acompanhar os cantos e as danças das mulheres” (GOMEZ, 2008, p. 44). Pelo que eu percuti nele com baquetas, acompanhando o desenvolvimento do *Teocuicatl*, levando ao estado da dança-ritual. oferecendo meu movimento e meu cansaço.

7. Cascavél de bronze



Cascavel de bronze, idiofone de sacudimentos de golpe direto constituído pela esfera de bronze com uma bolinha de bronze no seu interior. A esfera exterior tem um orifício que permite a ressonância, o som se produz pelo choque entre as duas esferas, a exterior e a interior. Seu som é geralmente agudo, mas vai depender do tamanho dele. De estrutura globular e achatada, possui uma abertura no setor inferior e uma secção na parte superior para uni-lo com outros. Percuti este cascavel de um jeito solitário, nas minhas mãos e em outras ocasiões e sacudi ele de um lado para outro.

<p>8. Escobillas de paja.</p>		<p>Neste <i>Teocuicatl</i> eu Percuti as escovas de palha, assim usei este idiofone com ataque direto, batendo nos <i>ténabaris</i>.</p>
<p>9. <i>Jirukiam</i> ou raspador</p>		<p><i>Jirukiam</i> ou raspador de madeira do Brasil, é um ideofone que colocado sobre as <i>wejam</i> ou <i>jiçaras</i>, tem uma ressonância maior. Assim os <i>yoreme</i> assinalam que quando as <i>jirukiam</i> são raspadas pela vara, é para evocar o som que simboliza o choque do vento com a terra. No caso de <i>Tenboli</i>, eu raspei para acompanhar a dança da parte instrumental neste <i>Teocuicatl</i>.</p>

10. Caminhada na flora.



A caminhada reflete as trocas para reconhecer o mundo, pois relatei meu corpo e experiência com os ciclos da vida. Nesta sonoridade conectada com a natureza do espaço onde fiz este laboratório-ritual, através desta caminhada surgiram diferentes sonoridades, provocando som da própria natureza dum jeito controlado, ou seja dentro do estúdio de gravação. Eu assumo este instrumento como um idiofone de ataque direto e de sacudimento, pois foram as formas para produzir o som com as folhas secas e ou talhos que se encontravam no chão. Usei estas sonoridades na parte central e instrumental gerando uma evocação as borboletas dos *Ténabari*.

11. Dança com *ténabari*



Os *ténabaris* são instrumentos tradicionais que se colocam nas canelas dos dançantes, que batem na terra com pulsos decididos, para fazer escutar suas duas cordas de casulos. Os músicos e dançantes *yoreme* de *pascola* e veado executam muitos sons, na tarde, ao escurecer, tocam os dos animais que saem na noite e vão mudando até que amanhece: é um diálogo entre o homem *yoreme* e a natureza. Nessa dança-ritual, o *ténabari* é mais que um casulo. Os *Yoreme* associam este enredo ao encontro com serpentes que se enredaram nos pés dos dançantes.

Neste *Teocuatl 'Teneboli'*, Dancei com os *ténabari* colocadas nas minhas canelas, fazendo passos da dança de *pascola* e de veado.

12. Rámpora



Rámpora rampola, rambola ou rampoli, é um tambor do povo *raramuri*, este elaborado com um duplo parche de coroa de vaca ou cabra que vá tensionado com tiras do mesmo material sobre um bastidor circular, feito de madeira de pino. Seu uso ritual ou festivo é parte das tradições das comunidades que habitam a serra *tahumara*. Tem tensionado diametralmente uma corda com pedras entalhadas sobre a membrana que não se percuta, de tal forma que ao momento de bater a outra membrana se produz um som redobrado. O som do *Rámpora* marca o início do ano para os *raramuri*. Este ano começa quando se inicia o ciclo agrícola. Neste *Teokikatl*, percuti este idiofone de ataque direto para acompanhar a dança-ritual de evocação a Teneboli, marcando os pulsos do coração da dança.

13. *Silbato de la Muerte*



Silbato de la Muerte ou apito da morte é um aerofone globular de sopro direto gerador de ruído, com aeroduto tubular, seu produtor de som é o ar oscilante. Está feito de barro e seu mecanismo sonoro do também chamado *aerofones de mola de ar*, se estimula com ar injetado pelo orifício dum conduto que passa a câmara de caos e daí a uma câmara semicircular sem saída o que faz que o sopro volte e choque com o ar que entra, gerando uma dinâmica turbulenta complexa que produz seu singular ruído. Soprei este aerofone, brincando com os sons da dança, evocando as asas das mariposas do *Teneboli*.

14. Silbato de la Muerte



Este aerofone tem sido importante devido a seu pouco peso e tamanho sua portabilidade, sua alta potência percebida, seu alcance sonoro de 300 a 500 mts, pela altura dos seus sons, já que a maioria gera sinais com frequências fundamentais dentro do espectro de máxima sensibilidade humana e de vários animais como os pássaros. Usei este aerofone em diálogo temporal e espacial com os outros aerofones apresentados aqui, acompanhando a dança-ritual deste *Teocuicatl*.

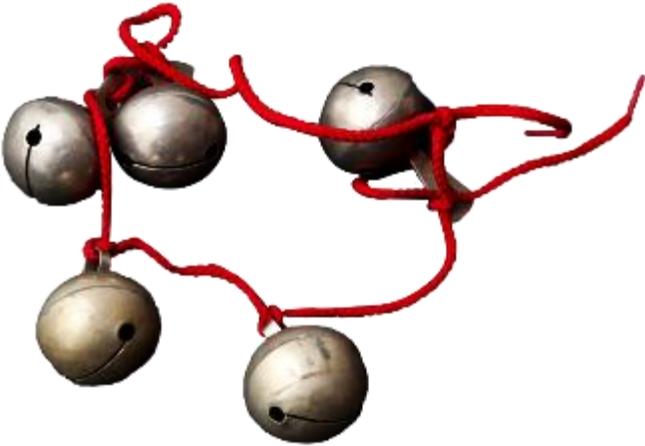
15. Ayam ou Ayales



Ayam ou ayales. (chocalhos) do povo *yoreme*, é um idiofone sacudido com pedras pequenas dentro dela. É provida de um cabo para empunhar-se, A técnica de execução, consiste em sacudir a *ayam* acima em baixo e em seguida, com um rápido movimento de dedos, para fazer girar o mango sobre a palma da mão antes da seguinte sacudida. Para os *yoreme* estes instrumentos evocam o susto do veado.

Sacudi este ideofone, fazendo movimentos da dança do veado, acompanhando os sons da evocação a *Teneboli*.

<p>16. Silbato de la Muerte</p>		<p>Aerofone de sopro direto é um tipo de flauta feita de cerâmica, são excelentes para comunicar se em clave os sinais que puderam ser tidos usados nas atividades militares incluso como armas, além os apitos podem gerar efeitos especiais no cérebro, por exemplo um apito grande pode gerar sons daninhos ou batimento infrassônicos que podem ter efeitos negativos na saúde, ou no caso contrário podem contribuir a saúde física e mental das pessoas que percebem seu som.</p>
<p>17. Silbato de la Muerte</p>		<p>Com base em estudos físico-auditivo se tem determinado que estes instrumentos pré-hispânicos estimulam a córtex cerebral, se fala que se se tocam dois <i>De la Muerte</i>, simultaneamente se produzem batimento infrassônicos complexos que geram estados alterados de consciência.</p>

<p>18. Corda de Cascavéis de prata xamânicos</p>		<p>Corda de Cascavéis de prata xamânicos <i>mapuche</i> é um instrumento idiofone que se encontra entre os que produzem uma vibração de seu material rígido, mediante percussão a partir do golpe direto ou indireto. Se diz que os deuses gostam do som metálico pelo tanto os sonadores chamanicos utilizam para chamar os espíritos, a longa distância.</p>
<p>19. Ténabaris velhos</p>		<p>Um dos elementos mais característicos dos pascolas são as grandes cordas de <i>ténabaris</i>, cujo som faz lembrar o das serpentes, animais culturalmente associados com a chuva e com os poderes da fertilidade, o som dos <i>ténabaris</i> possibilita a comunicação ritual com o mundo do sobre natural e o mágico.</p>

<p>20. Rij'jutiam corto de Sonora</p>		<p>Este instrumento é um recorte do <i>Rij'jutiam</i>, já que o cinto estava velho e tivemos que cortar, usando este como um instrumento para fazer música. Assim usei como um idiofone para acompanhar o ritmo do <i>Teocuicatl Tenéboli</i>, além de evocar a dança das <i>pascolas</i> e as borboletas dos <i>Ténabari</i>, acompanhado dos outros instrumentos etnográficos que trazem à memória e ao imaginário, as danças do veado e <i>pascola dos yoreme</i> e o entendimento ritual de conexão com o sagrado.</p>
---------------------------------------	---	--

Figura 137: : Tabela de instrumentos utilizados em “*Interludio 1*”. Fotografia: GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)
 Fonte: Própria.

4.3.6 A BENDIÇÃO

TEOUCIATL		MINUTO:SEGUNDO
A BENDIÇÃO:		De 14:57 a 15:45
TEXTO MARIA DE MARIA SABINA 2		De 14:57 a 15:45
Instrumento	Fotografia	Descrição de classificação e uso
1. Sino de cobre		Os sinos pertencem à classificação dos idiofones e a subclassificação dos idiofones sacudidos. São do elemento simbólico e de comunicação por antonomásia. É artefato sonoro ligado à vida humana na comunidade, seu princípio e final, nascimento e morte, são anunciados a coletividade, através de toques específicos, e elemento indispensável na vida comunitária como transmissor de mensagens de todo tipo. Portanto, nesta última parte do movimento coloquei agradecendo e pedindo uma a benção da Maria Sabina, acompanhei com os sinos as palavras da curandeira ditas por mim evocando ela com os sons dos sinos

Figura 138: : Tabela de instrumentos utilizados em “*Texto de Maria Sabina 2*” Interludio 1”.
 Fotografia: GUZMÁN P. O. e GALICIA G. P. (2020)
 Fonte: Própria.

4.4 REFLETINDO SOBRE O CANTO DO SAGRADO

A tradução literal do “*EL CANTO DE LO SAGRADO*” é O canto do Sagrado, porém não é o falar do canto em sua forma técnica ou falar do sagrado numa relação religiosa, o que reflito sobre este tema é cantar, a partir da essência do que não podemos ver, do que não podemos saber, mas si, podemos conhecer e reconhecer em nós mesmos.

O canto do sagrado não só é uma técnica nem um conhecimento da anatomia vocal, assim não se trata só de um “canto belo”, também não podemos falar dos “arcabouços escabrosos” ou segredos que escondem os xamãs, em algo que não podemos saber. Para falar do canto do sagrado, temos que entrar no mundo da interdisciplina artística, assim entrar em conhecimentos científicos antropológicos e culturais que nos permitem os estudos étnicos e os conhecimentos que partem da tradição oral.

Sem dar respostas absolutistas, neste trabalho procuramos entrar no mais profundo da reflexão do que poderia ser o canto do sagrado, através da prática, porém também através da reflexão, questionamentos e conclusões que surgiram a partir de tudo o que se popôs nesta pratica de criar “*El Canto de lo Sagrado*”, a partir do acompanhamento prévio junto ao povo Wixarika, os conhecimentos que abraçam os estudos das culturas mesoamericanas e os estudos étnico e musicais oferecidos pelas fontes citadas nesta pesquisa.

A voz na antiga Roma foi considerada como instrumento de alento por Claudius Galennus (pai da foniatria), e foi considerada por Antoine Ferrin (1741), como instrumento de cordas autor que também construiu o conceito de cordas vocais.

Na atualidade sabemos que o oculto do seu funcionamento é tão enigmático como interessante. É um instrumento que tem como eixo fundamental ‘o ar’, que para esta pesquisa funciona como uma conexão absoluta como o Sagrado. Sua afinação se produz com os movimentos das cordas e de todo o aparelho laríngeo,

só que este movimento se produz com ajuda do sistema musculoesquelético que depende absolutamente das ordens do cérebro.

Então, é tão complexo como entender a o processo psíquico emocional duma pessoa para entender sua afinação com o contexto sonoro (chame-se harmonia). Depois disto, temos que apontar como o trato supra glótico (boca- nariz) e os ressonadores indiretos do crânio e do peito, amplificam este som, e novamente depende do espaço para conseguirmos fazer por meio de treino e de consciência corporal.

É necessário ressaltar que quando falamos da consciência corporal, não falamos do conhecimento fisiológico ou anatômico do corpo para a eficiência vocal. Pois é demonstrado que este conhecimento não produz cantores, caso contrário, teríamos que todos os foniatras conseguiriam ter o conhecimento do canto.

Falamos de algo muito importante para o canto que é a prática. Só afirmo que esta prática pode ser culturalmente diversa e esteticamente valorizada, dependendo da região ou da época observada. Sobretudo, nos adentramos no mundo das performances ameríndias, sobretudo, mesoamericanas, em que já se desprende uma visão muito particular do que aqui chamamos do “Canto de lo Sagrado’ ou ‘O Canto do Sagrado’

É interessante perceber nesta pesquisa é que partindo do conhecimento do processo orgânico da voz é de suma importância para não lesionarmos na hora de procurar sonoridades diversas, porém trabalhamos com a liberação do corpo, da mente e do espírito, colocando-os num lugar da cura e da terapia que se produziu no meio desta busca e como resultado da liberação da voz.

É muito importante saber que não procuramos recursos já conhecidos da voz como: a *voz de silbido (whistle tone)*, que é uma elevação de laringe, ou a voz aérea (*breathing voice*), ou fonação da voz rasgada (*raspy voice* e *roar*), ou outros efeitos de fonação. Diz respeito à procura pelas sonoridades conectadas a ancestralidade, aos arquétipos, e uma voz que busca uma conexão com o mais profundo do conhecimento do universo.

Evidenciando algumas técnicas que trabalhei nesta pesquisa podemos mencionar a técnica escocesa de Kristin Linklater, com o encontro da voz natural, ou da reconhecida técnica do australiano Matthias Alexander, ou o relaxamento muscular que se desprende da técnica Eutonia, proposta pela alemã Gerda Alexander. Estudiosos da voz que propõem uma produção da voz desde todo o corpo como um processo orgânico, assim perpassamos por técnicas autorais de laboratório de Grotovsky, a biomecânica de Meyerhold, mas, sobretudo, procuramos os processos de Artaud e de Eugenia Barba, a busca das raízes ancestrais e o conhecimento profundo das culturas mães como são as mesoamericanas.

O reconhecimento do 'Eu' nesta pesquisa dirigida pela prática, nos processos do autoconhecimento corporal, afetivo expressivo e espiritual conforma relações rizomáticas com a cultura e com os ancestrais. Localizando instrumentos provindos de experiências nos processos rituais para o desenvolvimento humano, e com ele o desenvolvimento espiritual que se traduza durante o uso da voz.

Estas possibilidades sonoras vocais só podem ser localizadas de forma prática e de forma cotidiana. Na procura da voz ampla, projetada, cantando ao sagrado e cantando do sagrado, de dentro para fora e de fora para dentro, procurando a saúde psíquica, mental corporal e espiritual, por si já produzida por qualquer tipo de canto.

Encontramos a saúde desde a melhora de nossa forma de respirar, da consciência motriz de nosso corpo, no reconhecimento de nossos movimentos musculares, portanto, das tensões que produzem as emoções não canalizadas. Tudo isso por meio duma liberação geracional, curando nossas andanças, mas também curando as andanças dos que estão à frente e atrás de nós.

Conhecer e reconhecer o caminho andado trata-se de uma terapia de árvore genealógica que já trabalham muitos terapeutas, sem dúvidas, é a de construção da minha realidade para ser empático com as dos outros corpos cantantes que me dá a possibilidade de entender meu canto.

A sonoridade com os instrumentos em sua maioria orgânicos, é o que me permitiu entender que não só se trata de sonoridades humanas, pois também compartilhamos o mundo com a fauna, a flora, uma infinidade de elementos que precisarmos escutar para conseguir ‘afinarmos com o universo sonoro’, como propõe Murray Shaffer (1974). Porém, o que resultado deste trabalho vai além dos contextos externos, e me coloca num caminho de me afinar pensando no contexto interno, na procura do meu ‘eu’ para coexistir com o universo do imaginário, começando pela psique, com o arquétipo, até chegar á ancestralidade, reconhecendo realidades invisíveis e visíveis, fazendo um caminhar em forma de espiral, sem entradas nem saídas, procurando a profundidade do conhecimento do sagrado e do ‘Canto do sagado’.

Nesta pesquisa não pretendo concluir a ideia do que é “O canto”, sobre todo diferenciando com o conhecido como “canto erudito”, mas colocar possibilidades de encontros do canto ameríndio e sua sonoridade, desde o fazer artístico, que agora, para entender o que nos referimos, será chamado de Canto do Sagrado, tendo-o como um termo que está fora dos conceitos ocidentais além da palavra “canto”.

Dos indícios de como podia ser o canto no México antigo, podemos ver na crónica de Fray Toribio de Benavente ou Motolinia em nahuatl, falava que os cantores.

Estos naturales de México mostraban tener flacas voces, y en la verdad no tienen tan recias voces ni tan suaves como los españoles, y creo, la principal causa es andar descalzos y desarropados del pecho y las camisas tan pobres y flacas, pero como hay muchos que escoger siempre hay buenas capillas musicales. (Fray Toribio de Benavente,)

Así que el dios del Espejo Humeante hubo llamado al dios del Viento, vino éste a su presencia. El dios del Viento era negro, traspasado por una enorme espina, de la cual goteaba sangre. El dios del Espejo Humeante dijo al dios del Viento: Viento, ve a través del mar y llega a la casa del Sol. Él tiene en rededor suyo muchos cantores y músicos, muchos que tañen la flauta, que le cantan y le sirven. Unos de éstos andan en tres pies, o tienen enormes orejas. Cuando llegues a la orilla del mar, llamarás a mis servidores y ministros, que se llaman Caña de Concha, y el otro, Mujer Acuática, y el tercero Monstruo Femenino de las Aguas. Les mandarás que se enlacen unos a otros unidos, hasta formar una manera de puente, por el cual puedas tú pasar a la casa del Sol. Y así puedas traer contigo a los músicos que vas a pedir al Sol. Vengan ellos con sus instrumentos, para que alegren al hombre y me sirvan y veneren. Dijo y desapareció de la presencia del Viento. Llegó el dios del Viento a la playa y comenzó a dar voces a los servidores del dios del Espejo Humeante. Vinieron obedientes

y al punto hicieron el puente por el cual pudieron pasar el dios del Viento y los músicos. Tan pronto como el Sol vio venir al dios del Viento, dijo a sus músicos: ¡Mirad, he aquí al desdichado que viene! Nadie le responda palabra, porque aquel que le responda, tendrá que irse con él! Estaban los músicos del Sol vestidos de cuatro distintos colores: blanco, rojo, amarillo y verde. Cuando llegó el dios del Viento, luego comenzó a llamar a los músicos y a dar voces, también cantando él. Nadie la respondía, hasta que al fin uno de los músicos del Sol respondió a la voz del Viento y tuvo que irse con él. Éste es el que al llegar a la tierra dio a los hombres toda la música con que ahora se regocijan.⁶³ (GARIBAY, 1993. p.5,6)

Comparado com gravações atuais, podemos pensar que podia ser uma voz nasofrontal, e podemos pensar que esta sonoridade também poderia estar derivada da fonética das línguas indígenas.

Fray Bernardino, no decimo livro da sua enciclopédica Historia General, “em que se trata de los vicios y virtudes así espirituales como corporales, de toda maneira de personas”, nos dá uma sinopse do que significa ser cantor no mundo mexicana:

El cantor alza la voz y canta claro. Levanta y baja la voz, e compone cualquier canto de su ingenio. El buen cantor es de buena, clara y sana voz, de claro ingenio y de buena memoria, y canta en tremor, y cantando baja y sube y ablanda o tiembla la voz, entona a los otros, ocúpase en componer y en enseñar la música, y antes que cante en público primero se

⁶³ Esses naturais do México mostraram que tinham vozes magras, e na verdade não têm vozes tão fortes nem suaves como os espanhóis, e acho que a principal causa é andar descalço e com o peito nu e suas camisas são tão pobres e magras, mas como há muitos para escolher, há sempre boas capelas musicais. (Fray Toribio de Benavente,) Então o deus do Espelho Fumegante chamou o deus do Vento, ele veio à sua presença. O deus do Vento era negro, perfurado por um enorme espinho, do qual pingava sangue. O deus do Espelho Fumegante disse ao deus do Vento: Vento, atravesse o mar e alcance a casa do Sol. Ele tem ao seu redor muitos cantores e músicos, muitos que tocam flauta, que cantam e o servem. Alguns deles andam sobre três pés ou têm orelhas enormes. Quando você chegar à beira-mar, chamará meus servos e ministros, que se chamam *Cana de Concha*, e o outro, *Mulher Aquática*, e o terceiro, *Monstro Feminino das Águas*. Você vai mandá-los se ligar, até que formem uma ponte, pela qual você pode passar para a casa do Sol. E então você pode trazer com você os músicos que vai pedir ao Sol. Venha com eles. instrumentos, para que façam o homem feliz e me sirvam e venerem. Ele disse e desapareceu da presença do Vento. O deus do Vento veio à praia e começou a gritar para os servos do deus do Espelho Fumegante. Eles vieram obedientemente e imediatamente fizeram a ponte pela qual o deus do Vento e os músicos poderiam passar. Assim que o Sol viu o deus do Vento chegando, ele disse aos seus músicos: *Mirad!* aqui está o infeliz que vem! E Ninguém vai responder-lhe uma palavra, porque quem lhe responder terá de ir com ele! Os músicos do Sol estavam vestidos em quatro cores diferentes: branco, vermelho, amarelo e verde. Quando o deus do Vento chegou, ele começou a chamar os músicos e a gritar, também cantando. Ninguém respondeu a ela, até que finalmente um dos músicos do Sol respondeu à voz do Vento e teve que ir com ele. Este é aquele que, quando veio à terra, deu aos homens toda a música com que agora se regozijam. (GARIBAY, 1993. p.5,6, Tradução própria)

ensaya. El mal cantor tiene voz hueca o áspera o ronca: es indocto y bronco; más por otra parte es presumptoso y jactansioso: es desvergonzado y envidioso, molesto y enojoso a los demás, por cantas mal y muy olvidadizo, y avariento en no querer comunicar a los otros lo que sabe del canto, y soberbio y muy loco.⁶⁴ (SAGAHUN, 1982 T.II, p.463)

Ligiero (2019) considera sobre que os ancestrais constituem o escalão mais alto que um indivíduo pode chegar em outras realidades e que na sua relação com a sociedade se assumem como parte intrínseca humanizada e antropomorfa, se descobre que consubstancialmente se socializam num sistema de ideias e de vontades invisíveis que jogam um papel constante nas coisas humanas.

Consequentemente, segundo o autor, a ancestralidade forma parte da essência da existência dum mundo onde as condições precárias do meio tornam-se necessárias para a negociação com os interlocutores invisíveis.

Na atualidade a ancestralidade se liga com o Sagrado pois é comum que se tomem como objetos etnográficos, já que os grupos indígenas são os portadores dos conhecimentos destes conceitos que prevalecem nos mitos, e nos dogmas, contidos nos ritos incorporando viagens a lugares sagrados e que encontram sua íntima relação com o significado da terra ou contexto espacial que habitam.

O sagrado e a ancestralidade enquanto sua ambiguidade em sua essência, transmite paradoxos, numa dialética de desenvolvimento constante entre profano e o sagrado. Ligiero (2019) aponta na morte e o temor à morte, como dispositivos sociais importantes na sociedade, por tanto, coloca a reflexão onde a morte dista muito de ser a extinção da pessoa e decorre da transmutação energética, outra forma de “ser no mundo” e estar conectado com o acontecer no tempo e no espaço presente.

⁶⁴ O cantor levanta a voz e canta com clareza. Eleve e abaixe sua voz e componha qualquer música de sua inteligência. O bom cantor tem uma voz boa, clara e saudável, de bom humor e uma boa memória, e canta em tremor, e cantando baixa e aumenta e suaviza ou *tiempla* a voz, entoa para os outros, ocupa-se em compor e ensinar música, e antes de cantar em público, ele primeiro ensaia. O mau cantor tem uma voz oca, áspera ou rouca: ele é inculto e áspero; mas por outro lado é presunçoso e orgulhoso: é desavergonhado e invejoso, irritante e irritante para os outros, porque canta mal e muito esquecido, e ganancioso por não querer comunicar aos outros o que sabe do canto, e arrogante e muito louco. (SAGAHUN, 1982 T.II, p.463, Tradução própria)

Barabas (2006 apud BAEZ) afirma que para os povos indígenas a natureza é considerada como um âmbito sagrado em que moram os seres sagrados. Por isto os rituais das cosmovisões mesoamericanas podem ser entendidos como processos simbólicos dinâmicos orientados a sacralidade a partir dos seus territórios entretecidos com as deidades e as forças que se apresentam nos rituais sacralizando o profano do espaço e do tempo.

Felix Baez (2007 apud LIGIERO 2019) coloca a ideia que esta forma do ser no mundo subjaz uma lógica fundamental o seja de perceber o cosmos, a sociedade e o indivíduo, o autor aponta que as coisas existem em tanto participam da espécie onde se incluem, categoria que é sua realidade permanente.

Colocamos aqui, então, a reflexão sobre a possibilidade de articular as noções espaciais e temporais das sociedades numa visão sagrada onde o passo histórico do conhecimento genético do homem e os próprios lugares naturais podem acumular temporalidades sagradas que transcendam ao aparto psíquico social e individual e por tanto ao imaginário circulando na energia das atividades culturais e artísticas por tanto no canto como um eixo comunicador entre vivos e mortos que não se remita numa lembrança unívoca, se não, em uma supraconsciência da que ambos formam parte de uma grande sociedade invisível, no que se estabelecem vínculos de interdependência e de hierarquia social.

O território materializa então, esta aliança entre os ancestrais e os homens. Os ancestrais não são só aqueles que uma vez foram homes e morreram para incorporar-se na sociedade invisível: também se atribuem eles vínculos de linhagem aso santos, e às guardiãs de espaços naturais, segundo a cosmovisão das tradições mesoamericanas.

Baez (2012) explica o seguinte:

As manifestaciones de la religión popular en las comunidades indígenas expresan de manera dialéctica la mediación entre el pueblo y el poder, abigarrada y complejísima interrelación que, semejando una estratigrafía del imaginario, acumula antiguas representaciones colectivas al lado de nuevas simbólicas, resultantes de procesos, los cuales deben examinarse

sin abstraerlas de las estructuras sociales en las que están inmersas⁶⁵
(BAEZ, 2012 p 24-25)

Os ancestrais são depositários da força e do saber que permite as comunidades contemporâneas prevalecer ao longo do tempo: são protetores do espaço físico, do povo e do monte, dos que se obtém sustento e procuradores de saúde humana. São a memória transmutada em ato.

Os ancestrais, Segundo Baez (2007) são a força motriz que movimenta o cosmos e que ao mesmo tempo está ausente, a traves de um jogo sutil que consiste em existir completamente sendo invisível e sem jamais se separar do contemporâneo o seja são a força primordial.

Esta relação esta permeada por um interesse mútuo. Os vivos ajudam a seus defuntos a alcançar a ancestralidade, entre tanto os defuntos funguem como intermediários com os donos e entidades da natureza, para prover os frutos da terra e da saúde das pessoas.

Assim, o insólito tem sempre uma explicação, os símbolos e signos que carrega a natureza permitem interpretam o decorrer da vida, ou seja, a sociedade reflete sobre seu meio se relaciona reciprocamente com ele.

No Canto do Sagrado contemplamos os 4 elementos da vida: a água, a terra, o fogo e o ar. A terra, nas pedras que estavam sempre presentes nas sonoridades; o fogo, tanto em sonoridade como na energia calorífica do corpo, dando estrutura ao movimento dança e do canto, partindo da premissa: se não tem calor-fogo-movimento não tem canto. O ar no próprio canto que não pode acontecer sem o ar que entra e saia do corpo, tanto para a fonação, como para emitir som nas flautas; e a água, que sempre esteve presente na gravação, assim como nas sonoridades gravadas.

⁶⁵ As manifestações da religião popular nas comunidades indígenas expressam dialeticamente a mediação entre o povo e o poder, uma inter-relação variada e altamente complexa que, assemelhando-se a uma estratigrafia do imaginário, acumula antigas representações coletivas ao lado de novas simbólicas, decorrentes de processos, que deveriam ser. examinados sem abstrai-los das estruturas sociais em que estão inseridos (BAEZ, 2012 p 24-25 Tradução própria 2021)

O canto para estar vivo precisa destes elementos. E a ativação do canto e da sua memória se dá evocando ao Ser e ao conjunto de elementos 'identificadores da cartografia humana territorial e sonora' (DUARTE 2015), emergindo praticas sonoras potenciando o espírito do canto entrando no corpo do cantador, eles ativam o movimento ou (*nahui olin*) se apresenta com absoluta relação com os ancestrais criadores do universo e do cosmos, o canto como sustentador da vida, portanto, da sua relação comunicante entre o visível e o invisível, regenerador da vida e da morte. O canto dentro dos microcosmos (o corpo humano) em sua relação com os macrocosmos, ou seja, a ativação do movimento dos elementos no canto, portanto, do som sagrado.

5. DO CANTO RITUAL DO MARA 'AKAME ÀS CANTOGRAFIAS DO SAGRADO.



Neste tópico aprofundarei na geografia sagrada para os wixaritari, relacionando os pontos do trabalho auto etnográfico que se viveu, viu, pensou e sentiu. Refletirei sobre os registros videográficos do acompanhamento que tive com os Mara akates.

O que estamos chamando de “Cantografia do sagrado”, a partir do canto ritual dos *Mara´akate*, está em relação com a complexidade do contraste do seu contexto cultural, social espiritual e sonoro, em um modelo de integração entre o som e os dados contextuais: exaltação do espírito, sonhos e suas significações, a partir de seus símbolos e expressões. As diferentes realidades derivadas da pesquisa de campo integram os processos de criação e reinvenção do canto como abordagens para descrever o desenvolvimento do “Canto do Sagrado”, com relação direta com o canto ritual do *Mara´akame* na tradição Wixarika.

As paisagens semióticas e as particularidades dos territórios são conceitualizadas por meio de poesias que atendem as toponímias simbólicas como parte do encontro onírico com os sistemas simbólicos e arquetípicos. Essa realidade, junto com a geografia física, fórmula trilhas que marcam acontecimentos importantes e relevantes para a cultura Wixarika.

Assim, construindo narrativas escritas, fotográficas e videográficas, o trabalho aqui apresentado resulta da construção de letras, ideias melódicas, sons, reflexões, para o que seria depois usado para o trabalho vocal cantado.

5.1 A CANTOGRAFIA DO SAGRADO

Mujer Maíz
Mujer de Tierra
Mujer de agua
Mujer del Sol
Los vientos del poniente
Son tus suspiros
De puro amor.
(GUZMÁN, 2017)

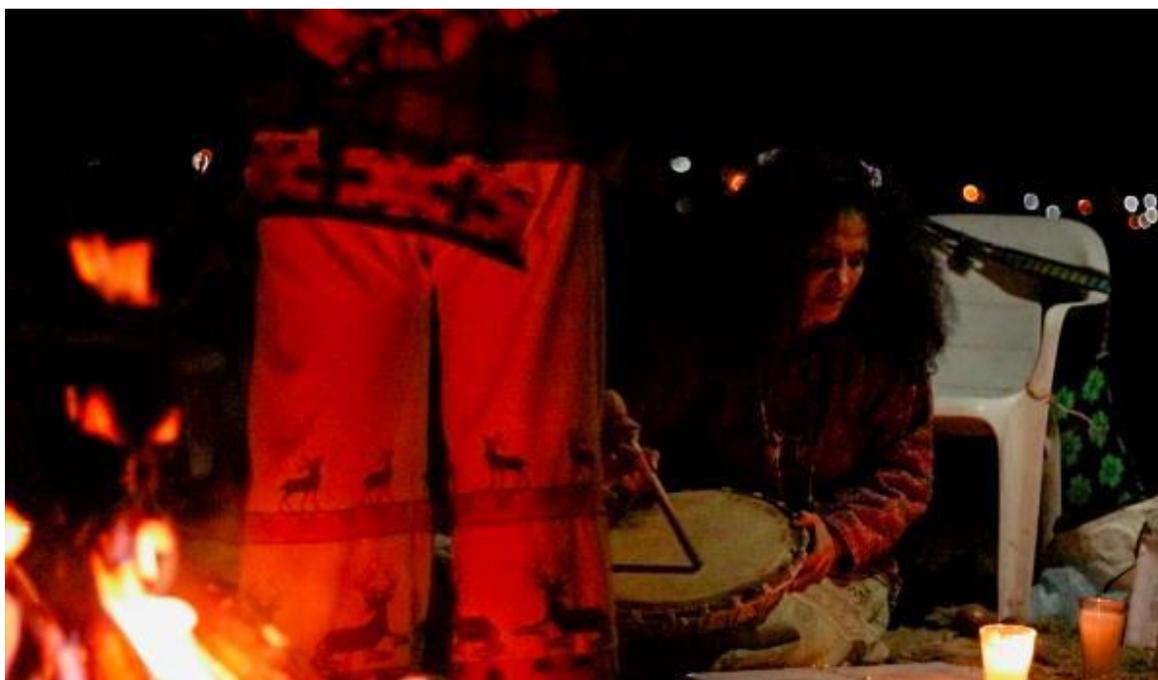


Figura 139: Fotografia da *Xochitzin* cantando em cerimônia com Mara´akame Santos Bautista.
Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografias, GUZMÁN, P. O. e GALICIA, G. P, (2020)

Pareyón (2020) afirma em seu trabalho sobre a “disjunção entre nominalismo e universalismo, na desconstrução da arte em tempos de desterritorialização”, pontos importantes que ligam esta pesquisa, e que tratarei de expor nos seguintes parágrafos.

O autor aponta que desde princípios da ocupação espanhola no México procurou-se eliminar a toponímia autóctone, para desprendê-la duma “consistência ecológica”, que seria uma continuidade de pensamento sobre a ecologia da qual os descendentes dos povos originários deveriam ter sido detentores, já que herdaram essa cosmovisão desses povos. A coroa espanhola, na sua vocação de conquista,

“santificou” a realidade dos povos através duma ressignificação nominal-simbólica, dando início a uma profunda ressemantização e desterritorialização, ou seja, que castelhanizaram os nomes dos territórios em nome duma “topologia progressista”

Junto à toponímia convencional da geografia física, existe também uma toponímia simbólica, marcada pelo passado vivido na atualidade, em que justamente se codificam elementos da memória cultural que servem de suporte a ritos, mitos e gêneros da literatura tradicional, incluindo a cerimônia *Wixarika* e o canto dos *Mara’akate*.



Figura 140: A primeira imagem é uma fotografia de o Mara’akame Santos Bautista Parra indo para cerimônia em Xochimilco (2012). Na segunda imagem é uma fotografia que mostra uma *trajinera* com o grupo de pessoas que estão indo na cerimônia, podem-se ver os canais e algumas *chinampas*. (2016)

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia (1 e 2). GUZMÁN P. O.

Turner (1974) afirma que o *limen* é um umbral ou uma franja do espaço que se expande até se converter em um lugar da ação. Em publicações posteriores, o autor também chamará de “entremeio” (TURNER, 2005). No *limen* ou no entremeio, o lugar da ação se encontra amplificado no tempo e no espaço e tem a qualidade de ser temporal.

Sobre o assunto, Turner expõe:

Las entidades liminares no están ni aquí ni allá; está en medio de las posiciones asignadas y reguladas por la ley, la costumbre, la convención y el ceremonial. De esta forma, sus atributos ambiguos e indeterminados son expresados por una rica variedad de símbolos en las numerosas

sociedades que ritualizan las transiciones sociales y culturales (TURNER APUD SCHECHNER, 2012, p. 115).⁶⁶

Nessa perspectiva, como um lugar de ação que habita o *limen* ou o entremeio, os espaços carregam atributos ambíguos e indeterminados que transparecem em constantes diálogos entre a materialidade física e o universo do sagrado. Ritos e cerimônias marcam a transição entre materialidade física, elementos sacros e elementos culturais.

Assim, o impacto destas transformações sobre a cultura e a ecologia das terras mexicanas e dos povos originários é levada em consideração pelo autor mencionado não só como um tema estético ou cultural sem maior significação, ou como coisa de um passado que já não tem importância. A importância desse tema determina diretamente a compreensão dos problemas de dominação, injustiças sociais e ambientais que atravessamos como humanidade na atualidade.

Pesquisadores e literatos têm falado exaustivamente da significativa relação entre toponímia e calendários rituais, origens étnicos e construção da complexidade simbólica que impregnava aos antigos mexicanos, porém, uma vez anulada a sacralidade da terra, se procedeu a anular a identidade dos indivíduos.

Gatti, (2008) afirma, que apagar o nome de um indivíduo, o converte em desaparecido, tirando dele sua origem:

“Sustraer el nombre de un individuo lo convierten desaparecido, saca a ese individuo de las cadenas de proveen su sentido, le roba sus orígenes en el tiempo”⁶⁷ (GATTI, 2008 p. 99)

Este desprendimento nominal é visto como consequência duma opressão sistêmica, pois, suprimir os nomes dos lugares, se conecta com o desaparecimento

⁶⁶ As entidades limiaries não estão nem aqui, nem lá; estão em meio das posições demarcadas e regulamentadas pela lei, pelo costume, pela convenção e pelo cerimonial. Desta forma, seus atributos ambíguos e indeterminados se expressam por uma rica variedade de símbolos nas numerosas sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais (Tradução própria).

⁶⁷ Subtrair o nome de um indivíduo, o converte em desaparecido, tira a esse indivíduo das cadeias que proveem seu sentido, rouba dele suas origens no tempo” (GATTI, 2008 p. 99, trad GUZMÁN)

das memórias coletivas que dão sentido à vida, ou seja, ao que Mignolo (2003) se refere como uma “colonização do imaginário”.

Neste sentido questionamos podemos pensar numa reconstrução da paisagem biocultural, através dos mapas rizomáticos no canto-corpo-território em conexão com o sagrado, e as práticas indígenas ancestrais, tirando assim a excessiva importância dos efeitos do logocentrismo patriarcal que tem minado a humanidade. Para isto, Pareyón (2020) assegura que é indispensável e necessário refletir sobre a reintegração da arte nesse processo, desde que isto traga consigo a importância do conhecimento ecológico para os povos originários, pois o conhecimento do território é um ato de simbolização da terra e da ecologia, ou seja, o lugar de onde emerge a cultura dos referidos povos.

Porém, é importante não cair em estratégias supostamente reivindicativas como ideias de “arte pré-hispânica”, que carecem muitas vezes de arte. Isso porque essa abordagem estereotipa e classifica de maneira vertical, carregada de juízo de valor os traços artísticos dos povos originários.

Na seguinte imagem podemos ver meu encontro em *Wirikuta*. O primeiro encontro com a planta, que desde esse momento tem sido de muita importância para minha vida e para meu trabalho espiritual e artístico. Mantendo através do tempo, a luta e a resistência de entender o sagrado do espaço e do tempo:



Figura 141: Fotografia de Xochitzin no deserto de *Wirikuta.*, no primeiro encontro com o *hikuri* no deserto de *Real de Catorce, San Luis Potosí, México.* (2006)
Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

A suplantação de técnicas e práticas, conhecimentos, sensibilidades e estéticas tem sido um produto da colonização e da conquista, conseqüentemente refere-se a uma violência versus corpo social e vai contra da consciência do conhecimento e reconhecimento do corpo e de sua filosofia, própria para cada cultura. Aqui, falamos de estar em conexão, no reconhecimento do território, um território que pensamos como corpo mítico da existência humana, desde sua origem até seu cotidiano. Portanto, é necessário entender que qualquer maltrato sobre a ecologia corresponde a uma violência contra nosso ente corporal coletivo, contra nosso próprio corpo.

A 'Cantografia do Sagrado', então, como metodologia e como práxis, desenvolvi com métodos híbridos e inventados, instrumentos transversais e interdisciplinares, assim como com multitécnicas que atravessam o saber e a escuta sensível, na procura de encontros de ideias e práticas afinadas que contenham o conhecimento profundo das toponímias originárias, conforme a "afinação do mundo", proposta por Schaffer (1977) e a ritualização das performances ameríndias.

Nas seguintes fotografias vemos o passar do tempo dum caminho desde 2006 até 2021, com uma conexão com a planta sagrada o *Hikuri*, assim com o caminho cultural em acompanhamento com a cultura *Wiraxika*, seguindo suas tradições e costumes e, a conexão com as pedras do passado pré-colombiano, numa relação natural, orgânica, corporal, cultural sem passar pelo estado da imitação, se não pela cotidianidade e o entendimento do que aqui chamamos como “cantando o sagrado” ou deixando acontecer as multiplas possibilidades ancestrais.



Figura 142: Fotografia (1) esquerda, *Xochitzin* no primeiro caminho com o *hikuri* no deserto (2006). Fotografia (2) esquerda central, *Xochitzin* na peregrinação a *Wirikuta* (2014). Fotografia (3) direita central, *Xochitzin* na organização de *cerimônias* de cura (2021). Fotografia (4) direita, escultura relacionada com *Xochipili* (deus da música e da dança) leva uma flor na mão, a este deus sempre é relacionado com as plantas sagradas. Escultura que se encontra no museu Nacional de Antropologia na CDMX, México.

Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografias, GUZMÁN, P. O. (1) (2006) (2) (2014) e GALICIA, G. P; (3) e (4) (2021)

Os lugares se mantêm vivos pelos saberes, entre eles, o canto, que se materializa para manter vivo o espaço. Deste ou desse ou daquele modo, podemos apontar, o canto como uma expressão do vivido, visto, pensado e sentido está no corpo em conexão absoluta com o território. Perceber o contexto do território e da cultura sobretudo nesta pesquisa, o acompanhamento cotidiano e constante do Canto Ritual do Mara´akame.



Figura 143: Fotografia (1) Mara´akame Santo Bautista cantando para agradecer e oferecer no *Iztaccíhuatl* (vulcão). Fotografia (2) esquerda *Xochitzin* recebendo a bênção do canto do Mara´akame no *Iztaccíhuatl*.

Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografias, GUZMÁN, P. O. e GALICIA, G. P. (1) e (2) (2012)

Gabriel Pareyón, (2020) discute a concepção da sacralidade nas culturas mesoamericanas, em sua relação com o território, conectando sacralidade e sonoridade dos povos mexicanos:

Para el caso de las civilizaciones mesoamericanas, la palabra como el sonido, son también sagrados, pero en su interpretación cabe la incertidumbre: el margen de una disciplina predictiva – con reglas analógicas combinatorias – era la aproximación para descifrar el curso de los astros y el comportamiento de los procesos agrícolas. La “música” (tlazozonaliztli) reflejaba el rigor cósmico, y no era equivalencia de un embelesamiento ocasional (huiya – cuicatli) ni mucho menos personal (tlacacuicatil). En este contexto no es posible hablar de religión mesoamericana o “religión indiana” [...] Para el pensamiento mexicano profundo[...] todo es sagrado. No hay entonces “religión” (del latín *re-ligare*, volver a vincular, o como se atribuye a Cicerón, *relegare*, o sea, “releer” en sentido hermenéutico). Tampoco hay teísmo, porque el pensamiento mexicano no concibe propiamente una teología [...]sino sacralidad de los montes, las piedras, las plantas, las aves, los insectos y todos los seres, con sus sonidos, murmullos y silencios, todos sagrados y todos elocuentes a través de su sonoridad, muchas veces convertida en símbolo⁶⁸... (PAREYON, 2020 p. 177)

⁶⁸ Para o caso das civilizações mesoamericanas, a palavra como o som, são também sagrados, mas em sua interpretação tem a incerteza à margem duma disciplina preditiva – com regras analógicas combinatorias – era a aproximação para decifrar o curso dos astros e o comportamento dos processos agrícolas. A “música” (tlazozonaliztli) reflete o rigor cósmico, e não era equivalência de um embelezamento ocasional (huiya – cuicatli) nem muito menos pessoal (tlacacuicatil). Neste contexto não é possível falar de religião mesoamericana ou “religião indiana” [...] Para o pensamento mexicano profundo[...] tudo é sagrado. Não há então “religião” (do latim *re-ligare*, volver a vincular, ou como se atribui a Cicerón, *relegare*, o seja, “reler” em sentido hermenéutico). Também há teísmo, porque o pensamento mexicano não concebe propiamente uma teologia [...]se não, sacralidade dos montes, das pedras, das plantas, das aves, dos insetos y todos os seres, com seus sons, murmullos e silêncios, todos sagrados e todos eloquentes através de sua sonoridade, muitas vezes convertidas em símbolo ... (PAREYON, 2020 p. 1767 Trad, GUZMÁN, 2021)

O autor discute a colonização do corpo por meio dum nominalismo falsificado, a partir duma dramática desnudação dos signos que nos têm imposto no corpo-território. Deste ou desse ou daquele modo “cantar” a geografia, e Cantografar o sagrado, se converte em uma arte intensamente simbólica, metodologia que desenvolvemos e defendemos nesta pesquisa, já que oferece uma possibilidade de descolonizar, no só nosso corpo, se não também nosso ser, saindo do “folclore simbolista do cristianismo” (PAREYON, 2020, p.).

Por isto, discutimos e refletimos sobre que esta consciência do corpo, sua voz e seu canto, em seu caminhar sistematizado e pensado desde a cantografia, cultiva conhecimento sobre seu território, através do relato comunitário. Logo, cantando a história das paisagens e a geografia musical, simbólica e sagrada, reconhecemos as origens das comunidades, através de cantos e danças ancestrais, que recriam novos cantos e novas danças numa harmonização da cultura.

Defendemos a ideia de que as Cantografias do Sagrado ressignificaram paisagens dando novos valores a toponímia, e sobretudo ressignificando a sonoridade do Canto, por meio de ressonâncias das vozes dos povos indígenas para cantar os livros abertos do imaginário mexicano e mesoamericano, que contém o reconhecimento do sagrado, e que como diz Duarte (2015).

“A paisagem possa ser cantada”:

Para el caso de las civilizaciones mesoamericanas, la palabra como el sonido, Los sonidos que emergen de la acción humana están estrechamente asociados con el potencial natural que los rodea. [...] Los paisajes cantados en la música de raíz, evocando el pasado almacenado en sus palabras, contribuyen a la aparición de nuevos paisajes [...] Estos nuevos paisajes son generadores de y al mismo tiempo generados por nuevas prácticas a través de la recontextualización de elementos identificativos de una cartografía multifacética⁶⁹. (DUARTE, 2015 op. Cit.: 12, 25)

⁶⁹ Para o caso das civilizações mesoamericanas, a palavra como o som, os sons que emergem da ação humana estão estranhamente associados com o potencial natural que os rodeia [...] as paisagens cantadas na música de raiz, evocando o passado, armazenando suas palavras, constroem na aparição de novas paisagens [...] estas novas paisagens são geradores ao mesmo tempo gerados por novas práticas através da recontextualização de elementos identificativos duma cartografia multifacética. (DUARTE,2015. Trad. GUZMÁN, 2021)

Portanto, aponta que o conceito deve avançar à contextualização de elementos identificativos de uma cartografia multifacética, por meio duma manifestação no corpo para “cantar a paisagem”.

Apontando assim que “Cantografar o Sagrado” é a práxis do canto vivido, visto, sentido e pensado reinventando e revalorizando o espaço liminar e ritual (território), reintegrando sujeitos-espaço-tempo, “figurando contextos” que como um sistema sonoro descoloniza o corpo ou corpos territorializados, a partir da toponímia sagrada e das práticas comunitárias ancestrais.

Podemos dizer, que “Cantografar o Sagrado”, é em parte “Cantar as paisagens” (DUARTE, 2015), a partir duma “epistopologia reconstituente” (PAREYÓN, 2020, tradução própria), interconectando toponímias sagradas (ITURRIOZ, 2015), perpassando por cosmovisões e práticas dos povos originários desde o “saber e a escuta sensível”, a multitécnica, caminhando com o método auto-etnográfico, e cartografias rizomáticas multifacéticas.

Na seguinte figura podemos ver a experiencia da minha iniciação na cultura Wixarika, como *teokari*, continuando com as tradições e com ‘o costume’ ditado pelos avos ancestrais:



Figura 144: Fotografia (1) Mulher Wixarika na sua iniciação na peregrinação ao deserto de *Wirikuta*
Fotografia (2) esquerda *Xochitzin* na iniciação na peregrinação no deserto de *Wirikuta* (2015)
Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografias, GUZMÁN, P. O. (2015)

“Cartografar um mundo instável em termos *wixaritari* é mais que um exercício imaginativo”, afirma Lira (2018). Trata-se de criar mapas reflexivos sobre a vida mesma. O processo de “Cantar” lugares, no fundo, é uma, “arte de figurar contextos” (PAREYON, 2020). O conhecimento Wixarika concerne a uma cosmovisão, que se visa, como um mapa de multiplicidades que contém o coração e a ancestralidade dos cantadores, eles, cantam o que existe além da mente e das significações culturais.

Lima e Francisco (2016) dizem que “Cartografar é antes de tudo, uma Arte”, é defender a ideia de que pesquisar e intervir onde não há separação entre conhecer e fazer, acompanhar processos é a essência metodológica da cartografia, em uma constante produção de subjetividades. Portanto, cartografar implica necessariamente em planejar, realizar e organizar os mapas de mergulhos na experiência.

Ángel Aedo y Paulina Faba (2017), ao tratar dos campos relacionais das experiências de conhecimento ritual entre os *wixaritari* (huicholes) do México, propõem que o conhecimento nessa cultura é uma luta pela territorialidade e que inclui necessariamente um saber do mundo vivido:

¿Qué significa la acción de conocer? ¿Cómo cosas y paisajes se entrelazan orientando formas particulares de conocimiento? Para los huicholes (*wixaritari*) del Occidente de México [...] El conocimiento depende -en contextos huicholes de interacción- de aquello que es vivido (*küपुरi*), visto (*nierika*) y sentido/ pensado (*iyary*). Es precisamente el mundo vivido en su inmanencia, el que, argüimos, constituye la condición de posibilidad del acto de conocer. (AEDO e FABA 2017pp 1.)⁷⁰

Nesta pesquisa, defendemos a possibilidade de relacionar a ancestralidade com as características materiais do espaço (território), uma vez que sua significação ou sua constituição, se relaciona com a cultura que outorga significação, a partir de mitos e ritos relacionados com os ancestrais fundadores, portanto se materializa o

⁷⁰ Que significa a ação de conhecer? Como coisas e paisagens se entrelaçam orientando formas particulares de conhecimento? Para os huicholes (*wixaritari*) do ocidente do México. [...] O conhecimento depende de contextos “huicholes” da interação daquilo que é vivido (que o conhecimento depende de contextos “huicholes” de interação daquilo que é vivido (*küपुरi*), visto (*nierika*) e sentido/ pensado (*iyary*). É precisamente o mundo vivido em sua iminência, o que, argumentamos, constitui a condição de possibilidade do acto de saber. (AEDO e FABA 2017pp 1.)

real e o imaginário, num cruzamento de fazeres ancestrais e que constitui o sagrado, confrontando o passado, o presente e o futuro. No tempo e no espaço, os arquétipos vinculados aos recursos naturais, convergem em um mundo em potência de realidades distintas que dialogam com a ancestralidade e com o sagrado.

Um corpo que está vivo e presente com o completo entendimento do contexto natural e cultural. O corpo que aprende e reconhece sua ancestralidade a partir da cultura, mas também do que rodeia ele. As plantas sagradas devem ser respeitadas e conhecidas como maestras sagradas para viver os conhecimentos mais profundos da existência humana.

Assim, colher com todo o respeito e o acompanhamento cultural a planta do *hikuri*, traz ao imaginário as diversas formas de arte no corpo. Uma abertura ao entendimento do mundo do intangível, da cura pessoal e da ancestralidade:



Figura 145: Fotografia (1) esquerda. *Xochitizin* na caça do *Hikuri*. Fotografia (2) direita acima. família de *Hikuri* colhido por *Xochitizin*. Fotografia (3) direita embaixo, oferenda de tabaco colhendo o *Hikuri*. Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografias, GUZMÁN, P. O. (2015)

Nessa miragem, as noções de “eu” e de subjetividade são reconstituídas e reconstruídas, sendo cultivadas como possibilidades, em movimentos e em produção, em meio à multiplicidade. Deleuze e Guatarri (2011) jogam evidenciar que as multiplicidades:

ultrapassam a distinção entre consciência e inconsciente, entre a natureza e a história, o corpo e a alma. As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são ao contrário processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. (DELEUZE e GUATARRI, 2011, p.10)

Do mesmo modo, compondo paisagens e territórios diversos, o corpo coletivo e uma voz coletiva na experiência subjetiva, no espaço-tempo ritual das performances ameríndias, “Cantografar o sagrado” é uma constituição e reconstituição da ancestralidade individual e coletiva, nesse caso, podem surgir possibilidades e respostas nas vivências vocais cantadas.

Nas experiências vocais, os ritmos dos cantos se empoderaram nos corpos, reconhecendo saberes que se assemelham a outros já conhecidos, na infância, na adolescência ou na vida adulta. Uma voz, a partir do canto reconstrói espaços e ressignifica o tempo. Um tempo caracterizado por musicalidade, submergido em pulsos, gestos, respirações, tons, frequências, alturas, e cores no timbre da voz. A ação de cantar, assim, possibilita na sua materialização (re)significar o universo e conectá-lo entre distintos sujeitos presentes no ritual, fazendo uma intercomunicação com afetos, imaginário e o inconsciente coletivo do grupo, entre o homem e o divino, entre o canto-corpo e o sagrado.

Neste sentido o convívio com a espacialidade junto com a toponímia convencional geográfica física se simboliza, por meio do passado vivido, e se codifica na cultura viva que continua como suporte para gerar nova cultura.

Junto à geografia sagrada dos *wixaritari*, se encontram trilhas e paisagens simbólicos, acontecimentos importantes e relevantes da cosmovisão dos *wixaritari*. Os ritos, mitos e a literatura tradicional dos *wixaritari* se codificam a partir condição e percepção dos deslocamentos, assentamentos e atividades produtivas do povo Wixarika, assim como dos primeiros ancestrais.

Iturrioz (2015) afirma que a terra e sua formação nos grandes ciclos cosmogônicos são vistas como cinco etapas da evolução da espécie humana e a formação da vida social e cultural para os *wixaritari*. As divindades que surgem da identificação dos antepassados ancestrais com as forças criadoras da natureza, são as que escreve e narram os fenômenos naturais

A figura seguinte mostra os elementos do ritual e como se concatenam com as trilhas dos caminhos do *Kiekari* ou quincunce, para eles tudo se relaciona com os ancestrais, os elementos fundamentais dão passo para sua continuidade nas seguintes gerações, por isso que alguns deles pensam que a passagem da tradição de mãos *wixaritari* às mãos dos mexicanos ou *tewaris*, que com respeito e com trabalho de oferenda, darão continuidade ao 'costume'. Portanto, é importante procurar o conhecimento profundo para preservar os conhecimentos dos avós:



Figura 146: Fotografias (1) esquerda, *Xochitzin* tomando chocolate sagrado, compartilhado por mulher *wixaritari* depois da iniciação. Fotografia (2) direita, a purificação com a água sagrada colhida pelos *wixaritari* nas nascentes na trilha da peregrinação a *Wirikuta*, San Luis Potosí México (2015)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN, P. O. (2015)

A sacralização da mitologia e dos seres que dão sentido ao caminhar dos *wixaritari* outorga profundidade ao pensamento do pertencimento das pessoas ao território que habitam, os corpos territorializados se colocam à disposição de mães e avós que são o mar, o rio, as nuvens, a lagoas, a terra húmida etc.

O caminho com os *wixaritari* permite que o reconhecimento da ancestralidade seja uma visão e uma missão de vida que permeia meu trabalho e do coletivo como coordenadora '*N'adöni Colectivo*'. A experiência sensível abre caminho às possibilidades criativas e vocais que demarca meu trabalho ritual-artístico como *Xochitzin*.



Figura 147: Fotografias (1) esquerda e (2) direita de trabalho de campo etnográfico na peregrinação Wixarika no 2015 para a dissertação do mestrado. Chjoon Nijmé, Niwetsika o Mujer Maíz: Una propuesta escénica para Maria Sabina de José Cela. (2016) *Wirikuta* no Deserto de Real de Catorce San Luis Potosí, México
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia (1) (2) GUZMÁN, P. O. (2014)

5.2 REFLEXIVIDADE E RELACIONALIDADE NA EXPERIÊNCIA E VIVÊNCIA DA RITUALIDADE WIXARIKA ACOMPANHANDO AO MARA´AKAME: CURA DE N´ADONI COLECTIVO E XOCHITZIN

Nadóni colectivo, surge em 2005, mas recebe seu nome em 2011, quando começamos criar a peça “*El canto de un recuerdo*” escrita por mim, *Xochitzin* ou Patricia Ordaz Guzmán. No trabalho colaborativo começamos fazendo imersões em comunidades indígenas e rurais, num princípio sem foco artístico nem de pesquisa. Desde 2010 até o momento, tenho acompanhado aos *Mara´akate Santos Bautista, Griseldo Bautista* e *Clemente de la Cruz*, pelo qual tenho ido a diferentes cerimônias *Wixarika* com os *wixaritari* nos lugares sagrados e com *tewari* ou ‘mexicanos’, seguindo a tradição *Wixarika*.

Assim também desde o lugar de ser sanada pelas limpas e trabalhos que fazem os curandeiros e cantadores.



Figura 148: Fotografia de limpa para *Xochitzin* com *muvieri*, objeto de poder do *Ma´arakame Santos Bautista*. Querétaro, México (2020)

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GALICIA G. P. (2021)

Desde 2013, organizamos as cerimônias de Cura com diferentes grupos rituais, sobretudo, com os integrantes e colaboradores de *N'adoni Colectivo*. Neste sentido, tenho organizado uma sistematização de como entender que não se trata de um “evento recreativo”, que tem a ver com eventos, culturais, artísticos, e que além, são parte de uma busca de cura e da espiritualidade que dá sentido à nossa vida, a partir do reconhecimento de nossa cultura, raízes e sobre todo da conexão com o sagrado. Assim podemos entender nosso contexto coletivo com pessoas, plantas, animas tangíveis, com a certeza que convivemos com diferentes dimensões intangíveis, começando por nossa psique e nosso espírito que deriva em entender os processos de nossos ancestrais



Figura 149: Fotografia do Mara'akame Santos Bautista abençoando o *hikiuri* para dar a primeira toma em cerimônia a *Xochitzin* Tequisquiapan, Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P, O. e GALICIA G. P. (2021)

Neste objetivo de *N'adoni colectivo*, que traz meu jeito pessoal e artístico, tenho procurado que as pessoas que ficam perto desta medicina tradicional, a partir das *cerimônias* que nos organizamos, aprendam não só a parte da experiência ritual da cerimônia, mas tudo o que está ao redor dela, por exemplo, entender que a

realização das oferendas é indispensável, o intercâmbio de alimentos, o agradecimento, e dar seguimento ao aprendizado para realizar mudanças na vida pessoal e cotidiana das pessoas.



Figura 150: Fotografia da *Xochitizn* na preparação das cordas de limpeza de relações e os apegos para cerimônia de *hikuri* em Centro Cerimônia ‘La Milpa’. *Tequisquiapan*, Querétaro, México (2020)
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN P, O. e GALICIA G. P. (2021)

A elaboração da oferenda e o intercâmbio são preparados dias antes, assim colocando saberes nas pessoas que têm a ver com continuar tradição e costume:



Figura 151: Fotografias (1) e (2) esquerda e direita, oferenda dos participantes da cerimônia de *Hikuri*, facilitada por *Xochitzin* e dirigida por *Mara akame Santos Bautista*. no Centro Cerimônia “*La Milpa*” coordenado por *N’adöni Colectivo*, *Tequisquiapan* Querétaro, México
FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia GUZMÁN, P. O. GALICIA, G. P (2020)

Conseqüentemente podemos discutir sobre a relação do caminhar dos *wixaritari* e sua relação com os *tewaris*, neste caso, com *N'adoni Cotetivo* e com Xochitzin.

Bauman (2001) propõe que a variabilidade histórica das territorialidades *Wixarika*, conjectura com as trilhas e os encantamentos dos *wixaritari*, portanto retradicionizam a paisagem. Junto a isto, Christopher Tilley (1994) descreve a produção *wixarika* do território, numa metáfora linguística estendida inspirada em Michel Certeau, onde coloca o 'caminhar' como processo de apropriação do sistema topográfico, assemelhando-se com 'falar', que é uma apropriação da linguagem. Isto como uma encenação do lugar, referenciando que o ato discursivo é uma encenação acústica da linguagem.

O caminhar, como falar, implica relacionalidade em termos dum sistema global de diferenças. É movimento com referência a uma série diferenciada de localidades justo como a linguagem se constitui baseada num sistema de diferenças entre signos [...] então a sinédoque cria densidades espaciais; o assíndeto [a elisão de palavras ou lugares intermédios] socava o atravessa as continuidades. "Um espaço tratado deste jeito e conformado por praticantes se transforma em singularidades aumentadas e ilhas separadas (TILLEY. 1994, 28-29, tradução própria).

Christopher Tilley (1994) destaca este ponto na observação sobre a maneira que a prática espacial pode conseguir a elisão das continuidades territoriais e a produção de lugares além do próprio sistema territorial. Para os *wixaritari*, delimitado pelo *Kiekari*, fazendo relações com outros espaços considerados como sagrados, que delimitam outras crenças e outras culturas como a Basílica de Tepeyac, criando relações espaço-temporais e culturais sobre a identidade da Virgem de Guadalupe e a deusa *Wixarika Werika 'imari*, o Xochimilco como espaço sagrado da água e de semear, os monumentos arqueológicos de *Teotihuacán*, os vulcão da *Iztaccíhuatl*, que mencionamos nos parágrafos anteriores, onde se deixam oferendas e se fazem rituais que são associados com atividades comerciais, religiosos e até políticos da reivindicação sociocultural e espacial.

Estas reivindicações sindéticas do lugar que propõe Tilley (1994), Renato Rosaldo (1994) as reconhece como amplas demandas pela cidadania cultural e Charles Taylor (1994), como política de reconhecimento que traz consigo uma

reflexividade ante a plástica da arte expressiva *Wixarika* arraigada ao núcleo de relações familiares deste povo, mais ainda mais importante o aspecto liminar das experiências de deslocamento geográfico, como um fator que provoca a imaginação, a criatividade que fundamente sua cosmovisão mito-histórica.

Estas territorialidades descontínuas apresentam as formas de organização espacial que se esboçaram no experimento de Deleuze e Guatarri (1980). Aqui, colocamos o intercâmbio ritual entre templos familiares *wixaritari*, (*xirikite*) e os grandes templos comunais (*tukipa*), como uma estrutura arbórea em uma hierarquia espacial e englobada nestes intercâmbios e, por outro lado, os atos não hierarquizados que são os que se apresentam como um rizoma.

Ou seja, por um lado temos a construção histórica e seu desenvolvimento orgânico como o *xirikite*, passa a ser um *tukipa* e depois pode ser abandonado ou destruído por situações rituais ou de vida, assim o deslocamento concomitante dos lugares ancestrais *kakaiyarita* que são caminhados pelas trilhas ancestrais pelo *kiekari*, e outros lugares que se vão integrando. Conseqüentemente em expansão ou contradição, até os lugares sagrados se movimentam performaticamente, de maneira presencial ou ritual nas danças e nos cantos dos Mara'akate, que como afirma Geist (1996) são "centros que se movimentam, onde o fogo sagrado encarna os ancestrais que legitimam cada territorialidade, seja onde seja que se realizem os atos rituais.

Com estas evidências da flexibilidade ritual dos lugares e paisagens da topopoiese *wixarika*, se descreve a abertura conjuntural para novos atores e relações econômicas em narrativas históricas híbridas e o acesso concomitante à temporalidade de poder em processos rituais que de pronto se concede aos *tewaris* ou mexicanos, que não pertencem a tradição. Por isto se estabelecem conexões parciais entre distintos mundos sociais, naturais, culturais que constituem dimensões da performatividade para entender a qualidade historicamente variável da ordem espacial que esboça laços entre os tempos e os espaços, sobretudo, reflete no nosso entendimento do ancestral, portanto, do sagrado.

5.3 TRAJETORIAS CANTADAS OU CANTOGRAFIAS DO SAGRADO. VISÃO E ESCUTA SENSÍVEL DOS LUGARES SAGRADOS WIXARITARI CONTIDAS EM “EL CANTO DE LO SAGRADO” (2020)

Neste trecho apresentaremos o resultado do trabalho em análise, apresentando as letras das músicas contidas no disco “*El Canto de lo Sagrado*”, (2020), derivadas do trabalho de campo desta pesquisa. Será colocado em tabelas as letras da música em espanhol, a sua tradução, uma imagem do processo de composição e o link para escuta do resultado, de maneira a construir narrativas audiovisuais com imagens do trabalho etnográfico no acompanhamento aos Mara´akate pelo *Kiekari*:

FLOR	WIRIKUTA
	
<p><i>Yo soy la flor que surge en lo alto, yo soy la flor que encuentras andando. En el calor de fuego y el canto, en el candor del amor cantando. Yo soy la flor que viene soñando, yo soy la flor que viene danzando. A través del abuelo con su voz va sanando, con agua, con fuego, con viento, con tierra. Venado que surge en el espejo, espejo que visiona y que sueña y surge en el amor y en el canto. Amaneciendo, amaneciendo está, Amaneciendo, amaneciendo está. Yo soy el hombre que va cazando, a través de los cerros busco caminando. Las flores que van a mis sueños cantando, las voces que a mis pasos van guiando. Yo soy la flor del amor cantando, yo soy la flor del canto soñando. A través del abuelo con su voz va sanando, con agua, con fuego, con viento, con tierra. Venado que surges en el espejo, espejo que visiona y que sueña y surge en el amor y en el canto. Amaneciendo, amaneciendo está, Amaneciendo, amaneciendo está. (GUZMÁN, P. O, 2015)</i></p>	<p><i>Eu sou a flor que surge no alto, Eu sou a flor que você encontra andando, no calor do fogo e do canto, no candor del amor cantando. Eu sou a flor que vem sonhando, Eu sou a flor que vem dançando. Com a voz do avô, ele está nos sanando com água, com fogo, com vento e com terra. Veado, você surge no espelho espelho que visiona e que sonha e surge o amor no canto Amanhecendo, amanhecendo está Amanhecendo, amanhecendo está Eu sou o homem que vai caçando, pelos morros ele buscou caminhando. As flores que vão aos meus sonhos cantando as flores que aos meus passos vão guiando. Eu sou a flor do amor cantando, eu sou a flor do canto sonhando. Com a voz do avô, ele está nos curando com água, com fogo, com vento e com terra. Veado, você surge no espelho espelho que visiona e que sonha e surge o amor no canto Amanhecendo, amanhecendo está. Amanhecendo, amanhecendo está. (GUZMÁN, P. O, 2021 Tradução própria)</i></p>

Figura 152: Tabela da Letra da música “La Flor”, com tradução e imagem de apresentação: ‘Cantografía do Sagrado ‘La Flor’ (2021)
FONTE: Própria

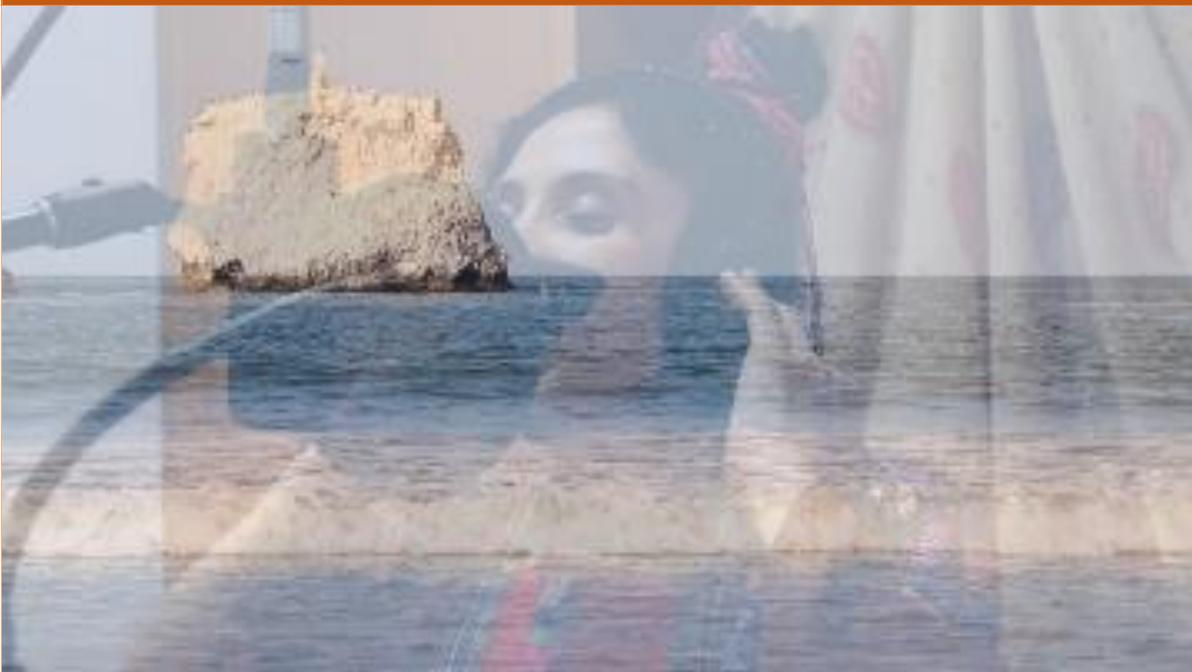
HARAMARA	HARAMARA
	
<p><i>Haramara, Haramara, Haramara</i> <i>Haramara vaivén</i> <i>Haramara, Haramara, Haramara</i> <i>Haramara vaivén</i> <i>Son las flores del desierto,</i> <i>Las que me llevan a ti.</i> <i>Madrecita del origen,</i> <i>lo divino viene a mi</i> <i>Haramara, Haramara, Haramara</i> <i>Haramara vaivén</i> <i>Haramara, Haramara, Haramara</i> <i>Haramara vaivén</i> <i>Las caricias que me haces,</i> <i>con tu manto de amor,</i> <i>se sacuden en mi vientre,</i> <i>ofrendando, ofrendando,</i> <i>Ofrendando mi pasión</i> <i>Haramara, Haramara, Haramara</i> <i>Haramara vaivén</i> <i>Haramara, Haramara, Haramara</i> <i>Haramaratzie</i> (GUZMÁN, P. O, 2019)</p>	<p><i>Haramara, Haramara, Haramara,</i> <i>Haramara, balançar</i> <i>Haramara, Haramara, Haramara,</i> <i>Haramara, balançar</i> <i>São as flores do deserto,</i> <i>as que me levam a ti</i> <i>Mãezinha da origem,</i> <i>o divino vem a mim</i> <i>Haramara, Haramara, Haramara,</i> <i>Haramara, balançar</i> <i>Haramara, Haramara, Haramara</i> <i>Haramara, balançar</i> <i>as caricias que você me faz</i> <i>com teu manto de amor</i> <i>tremem-se no meu ventre,</i> <i>oferendando, oferendando,</i> <i>oferendando minha paixão.</i> <i>Haramara, Haramara, Haramara,</i> <i>Haramaratzie.</i> (GUZMÁN, P. O, 2021 Tradução própria)</p>

Figura 153: Tabela da Letra da música “Haramara”, com tradução e imagem de apresentação: ‘Cantografia do Sagrado ‘Haramara’ (2021)
 FONTE: Própria



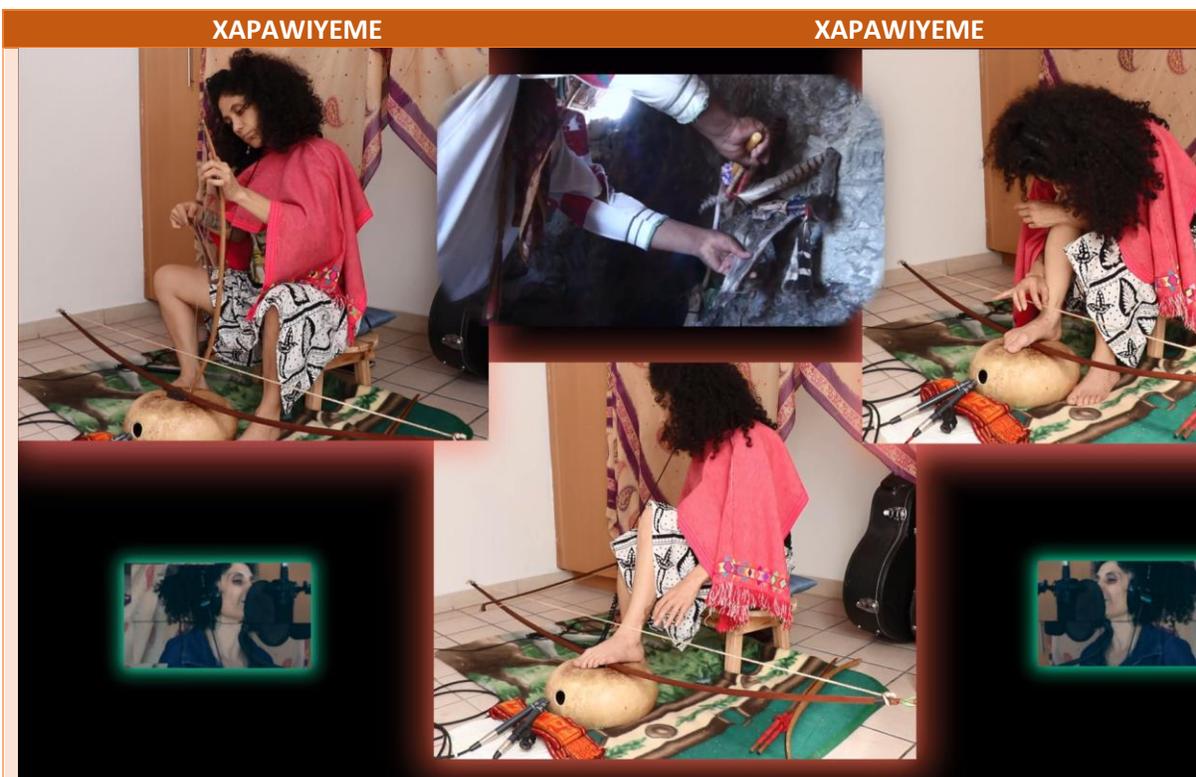
*Corre venadito corre,
 corre venadito corre,
 corre Maxa (venado) sin parar.
 Que el abuelito canta,
 Que la abuelita danza,
 sueñan para visionar.
 Y los niñitos cantan,
 y los más chiquitos danzan,
 con las flores soñaran.
 Entran en el caminito,
 andan por el caminito,
 hasta Wirikuta van.
 Y los venaditos corren,
 y los venaditos danzan,
 a la cacería van.
 Y el hombre que los busca,
 y el hombre que los busca,
 una visión va a encontrar.
 Recorriendo los caminos,
 recorriendo los caminos,
 hasta Haramara van.
 Corre venadito corre,
 corre Maxa Maxa corre,
 corre Maxa sin parar.
 ¡¡Llegando el lobo aulla Auu!!
 en la noche va a cantar.
 Y hasta la mañanita,
 y hasta la mañanita,*

*Corre, veadinho corre,
 Corre veadinho, corre
 corre Maxa (veado) sem parar
 que o avozinho canta,
 que a avozinha dança,
 sonham para visionar.
 E as criancinhas cantam,
 e os menores dançam,
 com as flores sonharam
 entram na trilhinha
 andam na trilhinha
 até Wirikuta vão.
 E os veadinhos correm,
 e os veadinhos dançam,
 a caça eles vão.
 e o homem que os busca,
 e o homem que os busca,
 uma visão ele vai encontrar.,
 Percorrendo os caminhos,
 percorrendo os caminhos
 Até Haramara vão.
 Corre veadinho corre,
 corre Maxa, Maxa corre,
 corre Maxa sem parar.
 Chegando o lobo uiva, Auu!!!
 na noite vai cantar.
 E até de manhãzinha,
 e até de manhãzinha,*

*en la sierra danzará.
Y los venaditos corren,
y los venaditos danzan,
a la cacería van.
Y el hombre que los busca,
y el hombre que los busca,
una visión va a encontrar.
Recorriendo los caminos,
recorriendo los caminos,
hasta Haramara van.
Corre venadito corre,
corre Maxa Maxa corre,
corre Maxa sin parar.
Llegando el lobo aulla,
en la noche va a cantar Auu!!
Y hasta la mañanita,
y hasta la mañanita,
en la sierra danzará.
(GUZMÁN, P. O, 2020)*

na serra dançara.
E os veadinhos correm,
e os veadinhos dançam,
a caça eles vão.
e o homem que os busca,
e o homem que os busca,
uma visão ele vai encontrar.,
Percorrendo os caminhos,
percorrendo os caminhos
Até Haramara eles vão.
Corre veadinho corre,
corre Maxa Maxa corre,
corre Maxa sem parar.
Chegando o lobo uiva,
na noite vai cantar, Auu!!!
E até de manhãinha,
e até de manhãinha,
na serra dançara.
(GUZMÁN, P. O, 2021 Tradução própria)

Figura 154: Tabela da Letra da música “Venadito”, com tradução e imagem de apresentação: ‘Cantografia do Sagrado ‘Venadito’ (2021)
FONTE: Própria



*Desde el norte y al sur
 vengo yo navegando,
 desde Hauxa Manaka hasta Xapawiyeme,
 con la lluvia del sur que llega limpiando.
 Las estrellas del sur camino soñando,
 Nakawé tú me muestras en el árbol sagrado,
 el conocimiento que yo soy desmembrando.
 Los hilos del canto que me están renovando,
 mis hermanos caminan
 con el venado bordado.
 Colores destellan en mi sueño sagrado.
 Abuelita me enseñas en la milpa sembrando.
 Cantando la luz de este lugar sagrado,
 que viene del mar y me lleva cantando.
 Desde el norte y al sur y mi perrita de lado,
 tenemos que caminar con el fuego sagrado.
 La sangre escurriendo ofrendo soñando,
 con el rostro bordado
 y el de mi abuela cantando.
 (GUZMÁN, P. O, 2020)*

*Desde o Norte e ao Sul
 Venho eu navegando
 Desde Hauxa Manaka até Xapawiyeme
 Com a chuva do Sul que chega limpando
 As estrelas do Sul eu caminho sonhando
 Nakawe tu me mostras na árvore sagrada,
 O conhecimento que eu sou desmembrando
 Os fios do canto que me estão renovando
 Meus irmãos caminham com o rosto bordado
 As Cores destelam em meu sonho Sagrado
 Avozinha me ensinas na 'Milpa' semeando
 Cantando a luz deste lugar sagrado
 Que vem do mar e me leva cantando
 Desde o Norte e ao Sul
 com mina cachorrinha de lado
 Temos que caminhar com o fogo sagrado
 O sangue escorrendo oferendo sonhando
 Com meu rosto bordado
 e de minha avó cantando.
 (GUZMÁN, P. O. 2021 Tradução própria)*

Figura 155: Tabela da Letra da música “Xapawiyeme”, com tradução e imagem de apresentação: ‘Cantografia do Sagrado ‘Xapawiyeme’ (2021)
 FONTE: Própria

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figura 156: Fotografia da Qualificação da dissertação do mestrado. Do canto ritual do *Mara'akame* ao 'El canto de lo Sagrado' (2019)

FONTE: Acervo pessoal da pesquisadora. Fotografia Miranda, E, M. (2019)

O canto, desde a antiguidade, é utilizado pelos povos originários como canalizador com o invisível, e com funções que repercutem na sociedade, carregadas de usos e costumes. O Canto do Sagrado, que aqui colocamos, tem diferentes dimensões: o canto para morrer e renascer espiritualmente; o canto como lugar de consciência; o canto como um lugar de reconhecimento; o canto como formação espiritual. Este canto pode apresentar-se como reconhecimento do assoalho pélvico ou o reconhecimento do útero da terra, o canto que une o físico e o espiritual por meio da reza, o canto de limpeza mental e física, entre outras. O canto sagrado é, portanto, um tempo e espaço medicinal onde se enfrentam os medos. É um 'transmutador de energia', é também um meio para interconectar o

passado, o presente e o futuro, com a mãe terra, com o pai sol, com o avô fogo, criando-se uma harmonia entre a natureza e o ser.

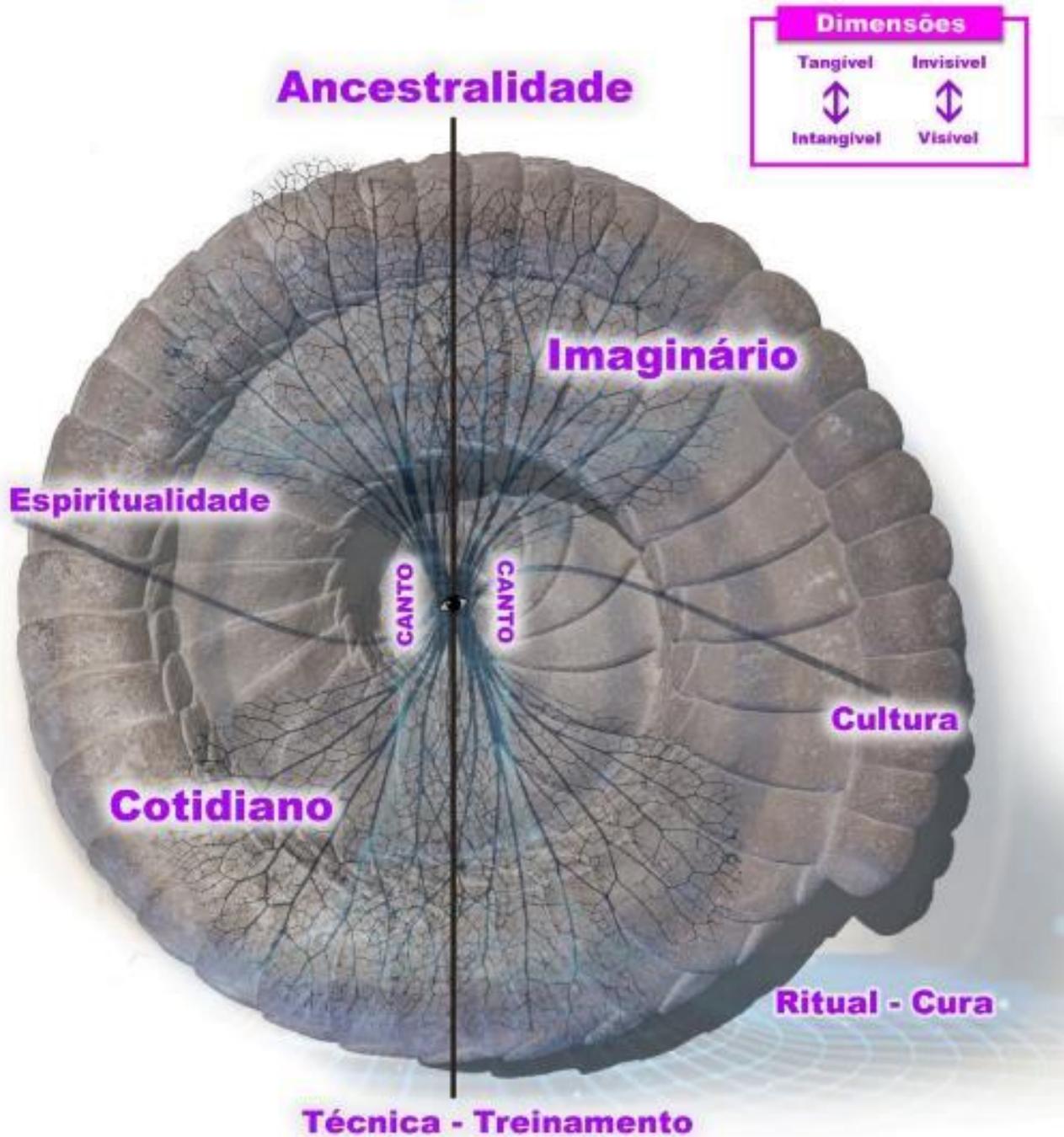
Por meio dos estudos realizados, podemos afirmar que o equilíbrio pleno do ser se consegue conectando com o todo, tanto o anterior quanto o posterior. E, sem dúvida, uma das maneiras de conectar é utilizando o canto do sagrado, pois nesse lugar e espaço nos voltamos a uma reconexão capaz de integrar o indivíduo com os todos e com o universo. O canto do sagrado constitui por si só um ritual de purificação que gera uma convivência comunitária e uma reconstrução do ser.

Para falar do ritual percebemos a necessidade de refletir ou cartografar a série de passos dados para chegar ao fim de cantar. Esse processo inicia desde a disposição dos elementos de purificação até a preparação e harmonização para fazer o canto do sagrado. Prender o fogo por meio do incenso ou '*copal*', colocar a vela, preparar infusões, purificar o espaço, preparar o corpo, fazer a solenidade da cerimônia para receber a nossos ancestrais. Tudo isso com uma ordem e metodologia que, na cultura *wixarika*, se baseia 'no costume'. Isto é assim, seja qual seja a crenças e a cosmovisão.

Portanto, também assinalo que praticar o canto do sagrado pressupõe criações de signos, significados e significantes diferenciadas e dependerá da cosmovisão e a pertença de cada pessoa.

A consciência no canto do sagrado é, portanto, uma procura da supraconsciência ou consciência máxima do que chamaremos da presença das quatro consciências ou a ressonância das quatro esferas: a consciência corporal, a consciência espiritual e a consciência emocional e consciência ancestral ou cósmica.

O Canto do Sagrado



"El canto de lo Sagrado" (XOCHITZIN, 2020), experiência sensível a partir das sonoridades afro-ameríndias:



©Copyright, GUZMÁN, O.P. 2021

Figura 157: Grafia do 'CANTO DO SAGRADO'
 Criação e Desenho: GUZMÁN P.O.
 Realização: GALICIA G. P. (2021) FONTE: Própria.

O canto do sagrado sempre se realizará colocando intenções, oferendas e intercâmbios com o ser superior, considerando cultura e cosmovisão. Inclui: o agradecimento e cura cotidiana da coerência à energia anímica; a reza ou devoção acerca dos elementos para a comunhão entre o terrenal ou material e o invisível; o reconhecimento da energia que se entrelaça com o sobrenatural, ou os ancestrais mortos, ou transmutados.

A varredura energética com plantas e vibrações, procurando frequências energéticas das entidades anímicas, a evocação dos elementos e a presença deles em sua forma física são indispensáveis para sua prática.

Cada elemento ritual tem importância, a escuta sensível e a intuição desenvolvida são muito importantes. Isso significa criar um mapa das intenções e realizações, uma cantografia do caminhar sagrado em uma distância que faz confluir tempos distintos em uma mesma imagem, ambiente poético de contradições que estimulam o imaginário e fazem conectar memórias de distintos tempos, marcam-se os vestígios de gerações e culturas distintas, testemunhas de lutas e resistências sociais, culturais e políticas. Como uma cicatriz, a imagem permite recuperar a beleza e as dores da antiguidade e perceber as contradições do tempo presente.

É através do que aqui consideramos como 'o canto do sagrado', onde se dá uma comunicação entre os indivíduos e os seres sobrenaturais de maneira recíproca: se oferece o canto ao santo, com o fim do que este mande prosperidade e saúde, principalmente. Também se estabelecem relações entre as pessoas e o contexto sobrenatural, já sejam divindades e seus habitantes (flora ou fauna), o caminho que se faz por meio das *cerimônias* e noites pode ser entendido como uma viagem territorial, relacionado com os trajetos realizados pelos *wixaritari* ou qualquer pessoa através dos lugares sagrados, e do imaginário contido no canto do sagrado, cantagrofando o sagrado, pois narram as ações por onde caminharam os ancestrais, e os fundamentais que anunciam sua mensagem através dos animais e das plantas, fenômenos naturais, territórios, pedras, paisagens, o vale, e o mar; num sentido é uma travessia pelo *Kiekari* para chegar ao *Nierika*, pois todo o material referente

alude a isso: O Canto do Sagrado (dança, poesia, canto, fotografia, imagem, etc), no espaço e o tempo sagrado em que se faz, os elementos do ritual dentro da cerimônia, e a conexão com o sobrenatural em sua metáfora-metonímia compreendida em seu crono topo sagrado e liminar, anuncia finalmente um corpo territorializado com o sagrado.

Para concluir, codificar nossa linguagem por meio da ritualização é a capacidade de transmutar o conhecimento energético dos seres superiores, mostradas nos elementos físicos e materiais que nos acompanham, tais como água, terra, ar e fogo. Isso porque esses elementos guardam as mensagens do transcurso de nossa história, portanto o conhecimento dos destinos.

O canto do sagrado, mais do que o ato de emitir som, é o reconhecimento de que somos parte fundamental do cosmos, com a responsabilidade de nos conectarmos a um todo do qual fazemos parte.

REFERÊNCIAS

AEDO, A. e FABA, P. Campos relacionales de las experiencias de conocimiento ritual entre los huicholes de México. **Chungará** (Arica) vol.49 no.2. Chile 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562017005000012>. Acessado em 09 de maio de 2019.

ANDERS, F; JANSEN, M. e REYES, L. **Religión, costumbres e historia de los antiguos mexicanos. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano A: Codex Vaticanus 3773. Biblioteca Apostólica Vaticana.** Fondo de Cultura Económica: Graz (Austria): Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Cop. 1996. México 1996.

AUSTIN, A. L. Las relaciones humanas con lo sagrado. La cosmovisión de la tradición mesoamericana III. **Arqueología Mexicana.** Edição No.70. México 2016. pp. 24 – 37.

_____. **El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana**, en Johana Broda e Felix Báez-Jorge, Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México, Conaculta /FCE. México, 2001. pp. 47-65

_____. **Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas**, Vol I. México: UNAM. 1980.

BAUMAN, R. **Mediational Performance, Traditionalization, and the Authorization of Discourse.** Em Verbal Art across culture: The Aesthetics and Proto-aesthetics of Communication, ed. Hubert Knoblauch y Helga Kotthoff,. Tübingen: Gunter Narr Verlag. 2001. Pp. 97-117

BAEZ, F. Debates en torno a lo sagrado: Religión popular y hegemonía clerical en el México Indígena. Universidad Veracruzana. México 2011. P. 24-25

_____. Debates en torno a lo sagrado: Religión popular y hegemonía clerical en el México Indígena. Universidad Veracruzana. México 2011.

BENITEZ, F. **En la tierra mágica de peyote.** México: Ed. ERA. México 2006 (1996).

_____. **Los indios de México. Antología.** Ed ERA. México 1989. 23- 123: 169-226.

_____. **Los Huicholes**, en los indios de México, T II. Ed. ERA. México 1968.

BENITEZ S. J. **La creación del Mundo Sitáqua**, Ed. Venado Azul (facsimil). México 1992 (1976). Pp. 1- 52.

BLOCH, M. The past and the present in the present. **Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland.** Man, New Series. Vol. 12, no. 2 Great Britain and Ireland 1977. pp. 278-292 Disponível em: <http://www.zoran-cuckovic.from.hr/materials/Bloch-Past-in-the-present.pdf> Acessado 30 de agosto de 2021.

BONFIL, G. **México Profundo: Una civilización negada.** Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. México. 1987

BOTH, A. La Música Prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia. **Arqueología Mexicana.** No. 94. México 2008 pp. 28-37

BULGARIN, J e MEYER, J. **Visita de las misiones de Nayarit 1768-1769.** Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. Instituto Nacional Indigenista, INI. México 1993.

CALVO, T. **Los albores de un Nuevo Mundo. Siglos XVI y XVII,** CEMCA/Universidad de Guadalajara. México 1990.

CHAMORRO E. A. La Cultura Expresiva Wixarika: reflexiones y abstracciones del mundo indígena del norte de Jalisco. Universidad de Guadalajara. México 2007.

CHÁVEZ, A. **Elementos de Poder en los procesos dancísticos de la ritualidad Wixarika. 2003.** 103 f. TCC de licenciatura em Antropología social. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalápa, México 2003

_____. Entre la tradición y la oficialidad: las autoridades wixaritari, las asambleas comunales y lo municipal. Dinámicas del cambio político en San Sebastián Teponahuaxtlan 2007. 2007. Dissertação de mestrado em Antropología Social. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social - CIESAS. México 2007.

_____. **Sobre las transformaciones sociopolíticas (1970-2010) en las comunidades wixaritari de la Sierra Norte del Estado de Jalisco.** 2015. 256 F. Tese de Doutorado em Ciências Antropológicas - Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Ciudad de México. 2015.

CRAMAUSSEL, CH. El Recorrido al Cerro Gordo y el ritual Tepehuano de las ofrendas en los cerros de la comunidad de San Bernardino de Milpillas. **Frontera Norte.** Vol. 26, no. 52. Dialnet. UNIRIOJA. España. 2014 p. 138. Disponible em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5421281.pdf> Acessado em 30 de agosto de 2021.

CÓDICE (Facsimile) Codex Ríos. (**Vaticano A- 3738**). **Manuscrito pictórico Valle Central de México. Colonial Temprano**. 1596 aprox. Facsimil GRAZ Akademische Druck- u. Verlagsanstalt (ADEVA). 1979. Disponível em: http://www.famsi.org/spanish/research/graz/vaticanus3738/thumbs_0.html
Acessado em 21 de abril de 2020.

_____. (Facsimile) Codex Ríos. (**Vaticano A- 3738**). **Manuscrito pictórico Valle Central de México. Colonial Temprano**. Lâmina 54r 1596 aprox. Facsimil GRAZ Akademische Druck- u. Verlagsanstalt (ADEVA). 1979. Disponível em: http://www.famsi.org/spanish/research/graz/vaticanus3738/img_page054r.html
Accesado em 20 de maio de 2021.

DE LA CRUZ, H. L. (s.f) **Música Huichola**, CDI, México 2006.

DELEUZE, G. e GUATARRI, F. Mil Platôs. V. 1. Ed. 34. Letras. Rio de Janeiro 2011.

DIGUET, L. C **Por tierras occidentales entre sierras y barrancas. Ciudad de México**. em JÁUREGUI, J.; MEYER, J. (Ed.). Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos de la Embajada de Francia en México/INI, 1992. P.7-49

DUARTE A. El paisaje cantado como repositorio de la memoria y potenciador de nuevos paisajes: el caso de música raíz al Sul de Minas. **El oído pensante**. Vol 3. No 1. 2015. 1-22. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7452/6667>
acessado em 17 de junho 2020.

FABA, P. Arte y presencia entre los huicholes (wixaritari) del occidente de México. **Teoría del Arte** I. Edição 26. México. 2015. Pp. 43-54.

_____. **Los rostros de nuestros antepasados. Las pinturas faciales de los Jicareros (Xukurikate) huicholes de Tateikita**. En anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Chile 2003. pp 73-92.

FAJARDO S. H. Comer y dar de comer a los dioses: terapéuticas em encuentro: conocimiento, proyectos y nutrición en la sierra huichola. Universidad de Guadalajara. México 2007.

FAO - GIAHS Secretariat. Chinampas de Ciudad de México fueron reconocidas como Sistema de Patrimonio Agrícola de Importancia Global. **Oficina Regional de la FAO para América Latina y el - FAO**. 2019. Disponível em:

<http://www.fao.org/americas/noticias/ver/es/c/1118852//> Acessado em 3 de março de 2019.

FAUBERT, E. e GURROLA, P. (comp). (r.f) *Usahma [Uxama]: Medicine song from the Sierra Madre (Cantos ceremoniales de la sierra madre)*, California Wakan Foundation, Woodacre, 1995.

FURST, P. e NAHMAD S. (eds.). **Mitos y arte huicholes**. Secretaría de Educación Pública (SEP setentas, 50). México 1972.

GALARZA, F. O. e HOOFT, A. V. *La Ruta Ancestral del pueblo Wixarika a Wirikuta*. **Revista Chilena de Antropología Visual**. No. 26. Santiago 2015. pp 20-45. Disponível em: http://www.rchav.cl/2015_26_art02_olvera_&_hooft.html

GARIBAY, M. K.. Paleografía Versión, Introducción y notas explicativas de **Poesía Nahuatl III. Cantares Mexicanos. Manuscritos de la Biblioteca Nacional de México. Segunda parte**. Formato PDF. segunda edición. Instituto de Investigaciones históricas. México 2019 [1993] Disponível em: www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/poesia_nahuatl/085_03.html acessado em 20 de novembro 2020.

_____. **La literatura de los Aztecas**, Joaquín Mortiz, México 1964.

GATTI, G. **El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad**. ED. TRILCE. Montevideo 2008. Disponível em: Acessado 20 de abril 2021.

GEIST, I. 'Espacialización del tiempo' como categoría de análisis en el estudio de contextos rituales. **Cuicuilco** Vol 2. No 6 México. 1996. 87-101.

GÓMEZ, G. L. Los instrumentos musicales prehispánicos. Clasificación general y significado. **Arqueología Mexicana**. No. 94. México 2008 pp. 38-46

GRAY, C, & Malins, J. Research Procedures / Methodology for Artists & Designers in: 'Principles & Definitions: Five Papers by the European Postgraduate Art & Design Group', Winchester School of Art, 1993 Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/237475054_Research_Procedures_Methodology_for_Artists_Designers Acessado em 19 de maio 2020.

_____. C. & Pirie, I. "Artistic" Research Methodology: Research at the Edge of Chaos? in: 'Design Interfaces' Conference Proceedings, European Academy of

Design, Vol 3, 1995 Disponível em <http://carolegray.net/Papers%20PDFs/ead.pdf>
Acessado em 19 de maio 2020.

GUZMAN, E. Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano- su sentido fundamental. **Revista de la Universidad** de México. núms. 27-28 e 29-30. México 1933. Disponível em: <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/51078bf2-4cce-4944-a5bc-7d893959d20d?filename=caracteres-esenciales-del-arte-antigo-mexicano-su-sentido-fundamental> acessado em 30 de agosto de 2021.

GUZMÁN, P. O. **Chjoon Nijmé, Niwetsika o Mujer Maíz: Propuesta Escénica para María Sabina de José Cela**. 2016. Dissertação (Master Universitário em Estudios Avanzados de Teatro – Dirección Escénica) Universidad Internacional de la Rioja. Madrid – México, 2016.

_____. Escritos sobre poetnografías vocales. **Conceição**. Vol 8, No. 1 BRASIL 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/download/8654924/2491/73384> Acesado em 25 de junho de 2020.

_____. Linhas de (re)creição entre trajetórias cantadas e o canto ritual do Mara~akame. **NOS Cultura, Estética & Linguagens**, UEG. Vol 5, No. 1 BRASIL 2020. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistanos/article/download/10129/8459> Acesado em 25 de junho de 2020.

INEGI. Censo Demográfico e Geográfico. 2019. **Instituto Nacional de Estadística y Geografía – INEGI**. Disponível em: <https://www.inegi.org.mx/temas/estructura/> Acessado em 3 de março de 2019.

INPI. Atlas de los pueblos indígenas de México 2018. **Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas - INPI / INALI**. Disponível em: <http://atlas.cdi.gob.mx/> Acessado em 8 de março de 2019.

ITURRIOZ, J. L. **Geografía sagrada y simbólica**. Onomástica, Biblioteca técnica de Política Linguística. 2015. Disponível em: <http://www.gencat.cat/llengua/BTPL/ICOS2011/163.pdf> Accesado em 24 de novembro de 2018.

JAÉN, M. E. MURILLO, S. R. Las Enfermedades en la cosmovisión prehispánica. **REVISTAS UNAM**. Vol. 12 No. 2. M~exico 2005. Pp. 871-896. Disponível em: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/eab/article/view/19167/18171> Acessado em 30 de maio 2020.

JÁUREGUI, J. Coras. Pueblos indígenas del México contemporáneo. CDI. México 2004.

_____, J. e NEURATH, J. (cords.) Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de coras y huicholes. INAH. México, 2003.

_____, J. e NEURATH, J. (comps.) Fiesta. Literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicaneros de Konrad Preuss, CEMCA/INI. México 1998.

JOHANSSON, P, Amimitl Icuic “Canto de Amítmitl”. El texto y sus “con-textos” **Estudios de Cultura Nahuatl**. Vol. 38 UNAM México 2009. Disponível em: <https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/9358> Acessado em 10 de abril 2021.

JUNG, C. G. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. Petropolis: Vozes, 2002.

KINDL, Olivia. **Le Nierika des Huichol: un “art de voir”**. em COQUET, M; DERLON B. M.e JECUDY- BALLINI M. (eds.) Les cultures à l’œuvre. Rencontres en art, Brio éditeur-Éditions de la Maison des sciences de l’homme. Paris 2007. Pp. 225-248.

NEURATH, J. El don de ver. El proceso de iniciación y sus implicaciones para la cosmovisión huichola. **Desacatos**. No. 5 México 2000. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2000000300005#nota Acessado o 22 de maio de 2019.

_____, O. **La Jícara Huichola. Un microcosmos mesoamericano**. INAH/Universidad de Guadalajara. México 2003.

_____, e NEURATH J. **El arte Wixarika, tradición y creatividad** en Jauregui e Neurath (coord.) Flechadores de estrellas. Nuevas Aportaciones en la etnología de los coras y huicholes. INAH/Universidad de Guadalajara. México 2003. Pp. 413-453

LIGIÉRO, Z. Corpo a Corpo: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro:Garamond.2011

_____. (Org) Performance e antropologia de Richard Schechner. Mauad Rio de Janeiro 2012.

_____. Teatro das Origens, Estudos das performances afro-ameríndias. Garamond. Rio de Janeiro 2019.

LIRA, R. *L’alleanza entre la Mère Mais et le Frere Aine Cerf: action, chant et image dan sum ritual Wixarika (huichol) du Mexique*. 2014. f. Tese de doutorado em Antropología Social y Etnología. – École des hautes études em sciences sociales Paris, 2014.

_____, R. L. El mapa circular y la mnemotecnica espacial. Mapas de la memoria. **Revista de la Universidad de México**. p. 58-64. Ciudad de México 2018. Disponível em <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/c5c0834d-e34d-4f2f-83e2-4f50aaf08b4a/mapas-de-la-memoria> acessado 22 de maio de 2019.

_____, R. L. **Caminando en el lugar de la noche (Tikaripa), caminando en el lugar del día (Tukaripa): primer acercamiento al cronotopo en el canto ritual (Wixarika) huichol**. En OLIVIER, G. e NEURATH, J. Mostrar y Ocultar en el arte y en los rituales: perspectivas comparativas. UNAM. México 2017 pp.536- 563.

LEACH, E. **Sistemas Políticos de la Alta Birmania**, Anagrama, Barcelona1976. P. 126.

LEVI-STRAUSS, C. **La identidad. Seminario interdisciplinario [1977]**. Barcelona: Petrel, 1981.

LIGIÉRO, Z. **Corpo a Corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond. 2011

_____. (Org) **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Mauad Rio de Janeiro 2012.

LIMA de S. S. e FRANCISCO, A. L. O Método de Cartografia em Pesquisa Qualitativa: Estabelecendo Princípios... Desenhando Caminhos... **Investigação Qualitativa em Saude**. Brasil 2016. Pp 811-820.

LIFFMAN, Paul M. **La territorialidad Wixarika y el espacio nacional. Reivindicación indígena en el occidente de México**. Zamora Michoacán: El colegio de Michoacán, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. 2012.

LIZCANO, F. Composición Étnica de las Tres Áreas Culturales del Continente Americano al Comienzo del Siglo XXI. **Convergencia Revista de Ciencias Sociales**, [S.I.], n. 38, mayo 2005. ISSN 2448-5799. Disponible en: <<https://convergencia.uaemex.mx/article/view/1461>>. Acessado em 15 mayo 2019

LUMHOLTZ, C. El México Desconocido: un registro de cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental en la tierra Caliente de Tepic y Jalisco y entre los tarascos de Michoacán. 1972 [1902]). Vol. I e II. Editorial Nacional (Edição Ilustrada). México 1972.

_____, C. **El México Desconocido Vol. I e II**, Instituto Nacional Indigenista - INI, México 1981. *INI, México, 1981*.

_____, C. El arte Simbolico y decorativo de os huicholes. México: INI, 2003.

LUNA R.X. **Música Wixarika entre Cantos de La Luz y Cordófonos**. Tesis de Licenciatura en Etnomusicología. México: UNAM 2004

MARTÍNEZ, A. S. **De Acedía**. Hiperion. España 1986. P. 129

MELO, E. M.D. **O Riso Invade a Educação: uma (des)proposta a pedagogia do cômico**. Tese de doutorado: São Paulo, 2016.

MEYER, J. Problemas campesinos y revueltas agrarias (1821-1910). SEP-setentas, 80. México 1973.

_____. Nuevas Mutaciones. El siglo XVIII, (Colección de Documentos para Historia de Nayarit, II) INI/CEMCA. México 1990.

_____. Mesoamérica, una y múltiple, en **Breve historia de Nayarit** FCE/colegio de México. 1997. P 26.

MEDINA. M. H. M. Relatos de los caminos ancestrales, Mitología Wixarika del sur de Durango. UASLP/SEP Angel Porrua. México. 2012.

MEDINA. M. H. M. Nuestra Madre la Joven Águila Wexika: la imagen de la Virgen de Guadalupe en la mitología Wixarika. **Revista Euroamericana de Antropología**. Ciudad de México, N°0. 2015. p. 49-58. Março de 2015.

MIGNOLO, W. D. **La Colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad** em La Colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas. (ed) CLACSO. Buenos Aires 2000. Pp. 34-52. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100708044529/5_mignolo.pdf Acessado em 20 de maio de 2020.

MURATALLA, B. **Un siglo de registros musicales entre coras y huicholes (náayari y wixárika)**. Instituto Nacional de Antropología e historia – INAH México 2015.

NARVÁEZ. G. M. **Aspecto Generales de la música prehispánica percibidos a través de sus imágenes**. Requisito Parcial (para obtener el grado de maestría en Artes con especialidad en Educación por el Arte 2004) Universidad Autónoma de Nuevo León. México 2004. P. 2 Disponível em: <https://academia.edu/resource/work/31111691> acessado em 15 de abril 2021.

NEGRIN, J. **The Huichol Creation of the World**. Yarn tablas by José Benítez Sánchez and Tutukila Carrillo. Sacramento (USA): E. B. Crocker Art Gallery, 1975. _____, J. **Acercamiento Histórico e subjetivo al huichol**. Universidad de Guadalajara: EDUG. México 1985.

NEURATH, J. El don de ver. El proceso de iniciación y sus implicaciones para la cosmovisión huichola. *Desacatos*. No. 5 México 2000. Em línea em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2000000300005#nota acessado o 22 de maio de 2019.

_____, J. Las fiestas de la Casa Grande. Procesos rituales, cosmovisión y estructura social en una comunidad huichola. México: INAH, 2002

_____, J. Alteridad constituyente y relaciones de tránsito en el ritual huichol: iniciación, anti-iniciación y alianza. **Revista Cuicuilco**. Vol. 15, Núm. 42, enero-abril, 2008, pp. 29-44 Escuela Nacional de Antropología e Historia. México. Disponível em

https://www.researchgate.net/publication/242487884_Alteridad_constituyente_y_relaciones_de_transito_en_el_ritual_huichol_iniciacion_anti-iniciacion_y_alianza acessado 23 de maio de 2019.

_____, J. La vida de las imágenes. Arte huichol, Artes de México, CONACULTA, México, 2013.

NEURATH, J. y JÁUREGUI, J. Los que caminan al amanecer: Territorialidad, peregrinaciones y santuarios en el Gran Nayar en Diálogos con el Territorio.

Simbolización sobre el espacio en las culturas indígenas de México. México: INAH, 2003.

OLMOS, G. **El sueño de los dioses y otros cuentos huicholes, Tablas de estambre de José Benitez Sanchez, Mara´akame huichol.** Libros del Alba/Artes de México. México 2012.

PALAFIX, M. Los huicholes a través de sus danzas. Magisterio. México 1974.

PARRODI, L. G. La Tradición de las prendas encontradas de Mesoamérica. **Arqueología Mexicana.** Vol. 27. No. 161 México 2020 Pp. 44-49

PAREYON, G. Disyunción entre Nominalismo y Universalismo, o la deconstrucción del arte en tiempos de desterritorialización em Investigación musical desde Jalisco, Secretarora de Cultura del Estado de Jalisco, México 2020. Pp. 167-194.

PELAEZ I. E. **Repensar el método etnográfico. Hacia una etnografía multitécnica, reflexiv y abierta al diálogo interdisciplinario.** Antropología-arqueología. No. 16, Bogota, janeiro - junho de 2013.

PORTILLA, M. L. Cuicatl y Tlahtolli, las formas de expresión en nahuatl. **Estudios de Cultura Nahuatl.** Vol. 16. Instituto de Investigaciones Históricas: UNAM. México. 1983. Pp. 13-108. Disponible em: https://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/cantos_religiosos/antiguos_mexicanos.html acessado em 15 de fevereiro de 2021.

_____, M. L. La Filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes. Instituto Indigenista Interamericano. México 1956.

PREUSS, K. T. Mitos y cuentos nahuas de la sierra madre occidental. INI. México 1968.

_____. Una visita a los mexicaneros de la sierra Madre Occidental. **Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicaneros.** En JAUREGUI e NEURATH (coord). Instituto Nacional Indigenista – Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. 1998 (1908), pp. 201-212.

_____. **Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicaneros.** En JAUREGUI e NEURATH (coord). Instituto Nacional Indigenista – Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. México 1998 (1906-1931).

RAMIREZ DE LA CRUZ, J. (*Xitákame*). **Wixárika niawarieya/La canción huichola.** Disertação de mestrado em Lingüística Aplicada. Universidad de Guadalajara. Guadalajara, México 1993. p. 309

_____. Wixarika xaweri yeikiyari. Un estudio de la canción huichola. Universidad de Guadalajara. México 2003.

ROJAS, B. **Los Huicholes: Documentos históricos.** Instituto Nacional Indigenista – INI. México 1992.

ROSALDO, R. Cultural Citizenship and Educational Democracy. **Cultural Anthropology** Vol. 9 No. 3. Stanford USA 1994. Pp. 402-411. Disponível em: 1994 Acessado em 30 de maio de 2020.

RUTTEN, K. Art, Ethnography and Practice-led Research. **Critical Arts-South-North Cultural and Media Studies**. Vol 30. No. 3 Belgica 2016. Pp. 295–306. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1854/LU-8129105> Acessado em 19 de maio 2020.

SAHAGÚN, B. **Primeros memoriales de fray Bernardino de Sahagún. Textos en náhuatl, traducción directa, prólogo y comentarios por Wigberto Jiménez Moreno**. INAH México. 1974 (1938). P. 17 e pp 202-221.

_____, B. códices Matritenses de la Historia General de las cosas de Nueva Espanha, Porrúa Turanzas, Madrid 1964

_____, Historia General de las cosas de Nueva España, Porrúa, México 1989.

_____, Historia General de las cosas de Nueva España, Fomento Cultural Banamex, México 1982.

SCHAEFER, S. B. e FURST P. (eds.) **People of the Peyote. Huichol Indian History, Religion, and Survival**. University of New Mexico Press. Albuquerque 1996. Pp; 43 – 49.

SCHECHNER, R. **Performance studies: na introduction**. London, New York: Routledge, 2002.

_____. **O que é performance?** In: Performance studies: a introduccion. Second edition. New York & London: Routledge, 2005.

_____. **Estudios de la Representación**, una introducción. Ciudad de México, 2012.

SCHULTES, E; HOFMANN, A. **Plantas de los Dioses: Orígenes del uso de los alucinógenos**. trad. Blanco Alberto. Fondo de Cultura Económica, México 2000. P. 47

SELER, E. (ed) **Los Cantos Religiosos de los antiguos mexicanos**. Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM México 2016. Disponível em : https://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/cantos_religiosos/antiguos_mexicanos.html Acessado em 30 de janeiro de 2021.

SEMARNAT. Delimitaciones Zona Federal 2019. **Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales**. Disponível em: <https://datos.gob.mx/busca/organization/semarnat> Accesado em 26 de fevereiro de 2019.

SILVA, R. A. **Performances congadeiras e atualização das tradições afro-brasileiras em Minas Gerais**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) –Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

TILLEY, C. A Phenomenology of Landscape: places, paths and monuments. Berg Publishers. eBook 1994. Disponível em: <https://www.scribd.com/book/217973971>
Acessado em 19 de maio de 2020.

TURNER, V. W. **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura**; tradução de Nancu Campi de Castro. Petropolis, Vozes, 1974.

_____. **Floresta de Símbolos: aspectos do ritual Ndembu**. Rio de Janeiro: Eduff, 2005

VELA, E. (selección de textos e iconografía), “Áreas culturales: Oasisamérica, Aridamérica y Mesoamérica”, **Arqueología Mexicana**, edición especial, núm. 82. México 2018. pp. 28-29.

_____. El cultivo mesoamericano. *Arqueología Mexicana*, núm. 62. México 2019. p 16.

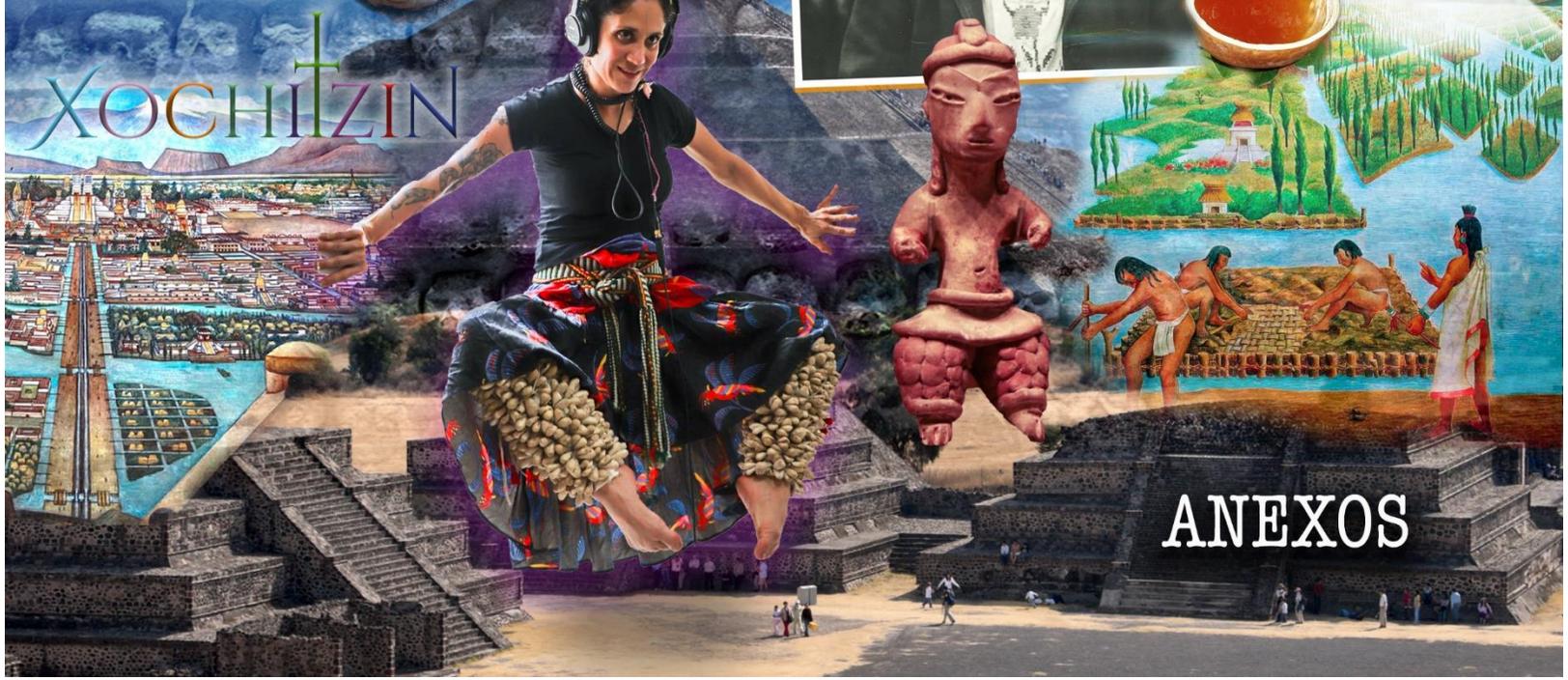
VILLEGAS, Leobardo. **Dioses, Mitos, Templos, símbolos: El Universo religioso de los huicholes**. *Revista De Estudios Latinoamericanos de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla*. Sevilla. n. 3, p. 4-48, ene-jun, 2016.

WEIGAND, P. C. **Ensayos sobre El Gran Nayar, entre huicholes y tepehuanos**. INI/colegio de Michoacan A. C./Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos de la Embajada de Francia en México. México 1992.

YURCHENCO, H, “Cora-Huichol” en La vuelta al mundo en 80 años: memorias. CDI. México 2003. pp. 69-89.

ZINGG, R. M. **Los huicholes. Una tribu de artistas**, 2 vols. Instituto Nacional Indigenista (Clásicos de la Antropología, 12), México 1982.

_____, **La mitología de los huicholes**, FIKES, J. WEIGAND, P. C. y GARCÍA DE WEIGAND, A. (eds.). El Colegio de Jalisco / El Colegio de Michoacán / Secretaría de Cultura de Jalisco, México. 1998



"DO CANTO RITUAL DO MARA'AKAME
AO 'EL CANTO DE LO SAGRADO':
A CANTOGRAFIA DO SAGRADO
OU PERFORM(ANDO) ANCESTRALIDADES"

PATRICIA ORDAZ GUZMÁN

XOCHITZIN



EL CANTO DE LO SAGRADO

Brasil - México
2021





El Canto de lo Sagrado





XOCHITZIN

El Canto de lo Sagrado















XOCHITZIN



Brasil - México
2021