

## libreto

*no descomeço era o verbo.  
só depois é que veio o delírio do verbo.  
o delírio do verbo estava no começo,  
lá onde a criança diz:  
eu escuto a cor dos passarinhos  
(manoel de barros, o livro das ignorâças)*



*simurgh* carregando o menino albino, *zal* em sua iniciação. *shahnamah firdaws* (book of kings of firdaws), topkapi palace museum library, album no 2153, vr. 23a

### “arqueofonia, opus III: nanas a vivís y pablitos” – suite étnica (19 min.)

em cinco movimentos:

- 1º licença afroandina,
- 2º galope em malambo,
- 3º afrocantigas,
- 4º baião indiano,
- 5º nanas a vivís y pablitos

estúdio 8 – tatuí/sp (outubro e dezembro de 2018)

técnico de gravação, mixagem e masterização: *iago gomes pedroso*

autoria, arranjos e interpretação: **marcos ferreira-santos**

trata-se de um diálogo arqueofônico entre instrumentos orgânicos tradicionais, cantos ancestrais e processo mitohermenêutico de criação poético-sonora entre os universos ameríndios, africanos, afrobrasileiros, sufis, hindustanis, chineses e mongol, sobre o processo de educação como *poiésis* na dramatização de contos tradicionais. Na tradição sufi, o buscador de maestria (mestre), além de perfumista é conhecido como o avô que canta para seu neto dormir com canções aprendidas dos passarinhos.

financiamento: fapesp, projeto n.o 2015/10493-0 (2016-2018)

### letra e tradução ao português:

1º movimento: licença afroandina

**laroyê, eh salubá, arroboboi  
oyá epa hey, odoiá, atotô...  
haribol...**

*salve esù, senhor dos caminhos;  
salve nanã, senhora da lama primeira; salve oshumaré,  
serpente-arcoíris; cuidado! respeito à senhora yansã;  
oh grande mãe yemanjá;  
te acalme senhor das chagas, omulu... salve as  
sagradas palavras de vossos cabelos...*

**chuapi punchaipi tutaiaka  
wuiracochan tijsicapak  
ama ñuncata cungangui  
rugani...**

*anoiteceu na metade do dia  
wiracocha poderosa raiz  
fazedora do universo  
nunca te esqueças de nós  
te pedimos...*

**tihuanku, tihuanku,  
mira el condor paseando  
por el cielo azul,  
tihuanku, tihuanku,  
mira las kenas, mira las tarkas ,  
mira el dolor  
en el rostro del indio,  
llorando un dolor antiguo...**

*chimango, chimango, [gavião]  
olha o condor passeando  
pelo céu azul  
chimango, chimango  
olha as quenás, olha as tarkas  
olha a dor  
no rosto do índio  
chorando uma antiga dor...*

2º movimento: galope em malambo

**che ñande rekó  
cheramōi, cunhã karai  
che kurumi  
oreru ñanderu  
ore ñandecy  
ŷbimamaraëy  
ŷbimamaraëy  
porã nhe'e, nhe'e porã  
che poty, ore poty...**

*nosso ancestral modo de ser  
meu avozinho, antiga senhora  
minha criança  
nosso pai, pai ancestral  
nossa grande mãe antiga [terra-mãe]  
terra sem males  
terra sem males  
canto de palavras-almas,  
palavras-almas em canto  
minha floração, nossa floração  
[realizar-se ao desdobrar desdobrando-se]*

**de ke ke ke korirare he  
djarambutum korirare he...  
ahaamm...**

*a garça sobrevoa a lagoa, está com fome  
e vê um peixe passando na lagoa  
chega um jacaré abre a boca pra comê-la e a garça faz:  
ahaam! [escapa]*

**ava'i nhanga...**

*sempre cuidando do menino...*

**tamahera kidery kema  
kideri kema kideri kema  
yrodyl'le moware te te**

*venha namorada pra pegar mel no mato [namorar]*

**taman reorré !**

*que os ancestrais te acompanhem!*

**ju paranã...**

*atravessando o grande rio mar que transbordou...*

**koitchangaré!**

*eu vou comer o seu coração! [a onça falando para a  
criança que vai dormir – e isto é uma honra para ela ser uma  
com yaguareté]*

**mama kalungá...**

*senhora mãe dos oceanos...*

3º movimento: afrocantigas

**o sino da igreja faz  
belém-blem-blau  
é meia-noite o galo já cantou...  
é de noite hê, até de manhã, hê  
eu ouvi cantar, prá nanã...**

**wê mami zulu!  
thula, thula...  
wê mami zulu!  
wassoulou...**

*Salve nossa mãe-terra zulu!  
quietinha, quietinha... [fazê-la dormir]  
Salve nossa mãe-terra zulu!  
cantando wassoulou...  
[ritmo feminino da áfrica ocidental]*

**sobrado de mamãe  
é debaixo d'água  
debaixo d'água,  
por cima da areia  
tem ouro, tem prata  
tem diamante que nos alumeia...**

**batakuri ogunhê,  
batakuri ogum**

*o tambor de ogum nos prepara  
o campo de luta*

**(agur, agur...)**

*adeus, adeus...*

4º movimento: baião indiano

**esse baião,  
que eu inventei prá ninar  
o meu amor num berço de feito  
de lua e estrela,  
baião é de ninar  
esse baião... om...**

**om namah shivaya**

*salve o nome sagrado de shiva*

**hare krshna, hare krshna  
krshna krshna  
hare rama, hare rama  
rama rama  
hare hare**

*salve o feminino de deus, o negro todo atraente  
salve o feminino de deus, o negro todo atraente  
o negro todo atraente, o negro todo atraente  
salve o feminino de deus, a fonte do prazer  
salve o feminino de deus, a fonte do prazer  
fonte do prazer, fonte do prazer  
leve embora, leve embora [o sofrimento]*

**hare om, hare om  
hare om, govinda,  
jay guru, jay guru  
jay guru on namah,  
nama om...**

*salve o feminino de deus no som sagrado ancestral  
salve o feminino de deus no som sagrado ancestral  
salve o feminino de deus no som sagrado ancestral  
aquele pastor menino sagrado que dá prazer  
às vacas, aos sentidos e às pessoas santas  
vai mestre, vai mestre, vai mestre, teu nome  
nomeando o sagrado ancestral*

5º movimento:

nanas a vivís y pablitos

**duerme, duerme negrito**

**que tu abuelo nana así, pablito...**

**duerme, duerme negrito**

**que a viví é um passarinho**

**um bem-te-vi...**

**om... bem-te-vi...**

說真的 · 我愛你 ·

我的小鳥星 ·

祖先 角落 頌歌

你是我開花石

你是我開花石

*dorme, dorme negrinho*

*que teu avô te embala assim, pablito...*

*dorme, dorme negrinho*

*seu som sagrado ancestral... bem-te-vi*

[pin yin]:

*shuo zhen de, wo ai ni,*

*wo de xiaoniao xing,*

*zuxian jiaoluo songge,*

*ni shi wo kaihua shi*

*ni shi wo kaihua shi*

*amo você, digo sinceramente*

*minha estrelapassarinho,*

*és a pedra em flor*

*eu pedra em flor*

*nas esquinas do cantocaminho ancestral*

### línguas adotadas:

- |           |                       |           |            |
|-----------|-----------------------|-----------|------------|
| - yorubá  | - txucarramãe         | - xhosa   | - bengali  |
| - quéchua | - suruí paiter merewé | - zulu    | - mandarim |
| - guarani | - português           | - malinke |            |

### ritmos:

- |   |  |
|---|--|
| - baião (nordeste brasileiro)                                 | - malambo (pampeano)   |
| - cantiga de jornada txucarramãe (ju paranã)                  | - mantras de ghazal e kirtan (índia)                           |
| - cantiga de ninar suruí paiter merewé (koitchangaré!)        | - nana, canción de cuna ou cantiga de ninar (latinoamericanas) |
| - cantigas de trabalho zulu e xhosa                           | - cantos de saudação yorubá                                    |
| - canto de agradecimento guarani (oré ñande rekó)             | - sanjuanito (ecuador)   |
| - canto de despedida txucarramãe, grupo kritão (taman reorré) | - saya (afroquéchua)   |
| - cantos krahó  | - tarqueaka (quéchua)  |
| - yaraví inkásico (ecuador)                                   | - tonada inkásica (quéchua)                                    |
| - huayno (dança de sementeira e colheita quéchua)             | - wassoulou (mali/nigéria/costa do marfim/gabão)               |
| - loncomeo de guillatun (mapuche)                             | - urtiin duu (épico de canção longa - mongólia)                |

## instrumentos utilizados e suas origens:

### vientos:

- bansuri (índia)
- flauta xinguana de barro (guarani kamayurá)
- moceño (bolívia)
- ocarina (colômbia)
- pinkillo (bolívia)
- quena (peru)
- quenacho de jacarandá (peru)
- rondador (ecuador)
- tarkas (bolívia)]
- zampona (antara)sobresanka (bolívia)

### cuerdas:

- charango (bolívia)
- cuatro venezolano
- viola caipira (brasil)
- violão

### percussão:

- ánfora, moringa ou odu (gabão)
- caxixi (bahia)
- cencerro (sonajero de campanitas, ecuador)
- chaska (sonajero de uñas de llama, quéchuas)
- chocalho de sementes de seringueira e ticum (tukano)
- clave (cuba)
- darbaki (marrocos)
- djembê (senegal)
- gongo de cobre (tibet)
- kalimba zulu (moçambique)
- lâmina de arado (nigéria)
- maracá (karajá)
- manjira, karatali ou snuj (índia)
- queixada (pampa brasileira)
- tabla (índia)
- takuarussu ou pau-de-chuva (sateré-mawé)
- tambor tengri (trad. shamânica) mongólia/montanhas altai/kazakistão

## citações incidentais:

- **anoiteceu na metade do dia** (oração inkásica-quéchuas)
- **mi raza** (trad. bolívia/recop. c. orozco)
- **promessas do sol** (milton nascimento/fernando brandt)
- **vasija de barro** (trad. ecuador/recop. valencia e outros, 1950)
- **guillatun** (trad. mapuche/recop. violeta parra)
- **arqueofonia, opus II: restos da república guarani** (marcos ferreira-santos, 1986), 3.º movimento: *malambo*
- **cheraçar y apacuí** (trad. guarani mbyá/recop. os tápes)
- **dekeke ké** (trad. krahó/recop. marlui miranda)
- **ava'i nhanga** (trad. guarani nhandeva)
- **tamahera** (trad. krahó/recop. marlui miranda)
- **koitchangaré** (trad. suruí paíter merewá)
- **taman reorré** (canto de despedida, trad. txukarramãe, grupo kritão/recop. musée de homme)
- **ju paranã** (canto de jornada, trad. txucarramãe/recop. musée de homme)
- **o sino da igreja** (trad./cântico de saudação a exú)
- **cântico de saudação a nanã** (trad./recop. dorival caymmi)
- **mami zulu** (trad. zulu/áfrica do sul)
- **thula thula** (trad. xhosa/áfrica do sul)
- **wassoulou** (trad. mali/nigéria/costa do marfim/guiné)
- **dyarabi** (trad. mandinka/recop. toumani diabaté/sona jobarteh)
- **sobrado de mamãe** (trad. cântico de saudação a janaina/mestre marrom – 1963, itabuna/ba)
- **batakuri ogunhê** (trad. cântico de saudação a de ogum/nigéria)
- **agur agur** (trad. euskera, cântico de despedida/euskal herria – país basco)
- **esse baião** (trad. bahia/recop. vinicius medrado/adapt. marcos ferreira)

- **om namah shivaya** (trad. mantra indiano shivaista)
- **maha mantra** (trad. mantra indiano vaishinava)
- **govinda** (trad. mantra indiano vaishinava/ adapt. walter franco)
- **duerme negrito**  
(trad. antilhas e argentina - recop. bola de nieve/atahualpa yupanqui/ adapt. marcos ferreira)
- **kaihua shi** (marcos ferreira) – estilo *urtiin duu* sino-mongol

### tessituras de sons e palavras:

Um arranjo arqueofônico, ou seja, arranjo com sons ancestrais. Pode-se inicialmente se confundir com a forma ocidental da “sinfonia” (no sentido etimológico de convergência harmônica de sons), no entanto, difere desta concepção no sentido de que não se trata da forma ocidental de música clássica, não utiliza instrumentos musicais europeus e nem tem sua forma de fusão de tons e ritmos para uma harmonia polirrítmica pautada por uma determinada dominância orquestral. Aqui a orquestração é aquela mesma do concerto matinal dos pássaros e do barulhinho cotidiano das aldeias, quilombolas e vilarejos. Assim como acácio piedade, sou partidário de uma musicologia com pessoas e uma antropologia com música.

É originalmente concebida como a trilha sonora original do documentário “educação como poiésis”, da atriz, contadora de estórias e investigadora, *theda cabrera*<sup>1</sup>, como parte de sua tese de pós-doutoramento sobre a dramatização de contos tradicionais na formação inicial de professores na USP, trabalho investigativo e de intervenção do qual sou supervisor, tendo eu já acompanhado a trajetória de *theda cabrera*<sup>2</sup> desde seu doutoramento, também como seu orientador na USP e investigação ligada ao *lab\_arte – laboratório experimental de arte-educação e cultura* (<https://www.labarte.fe.usp.br>), laboratório didático, grupo de pesquisa e programa permanente de extensão universitária.

Uma questão inicial a se levar em conta é a questão da transliteração das várias línguas adotadas para uma língua românica como o português opressor que tivemos que aprender desde o início do século XX (as línguas mais

- 1 Aqui procuramos grafar inclusive os nomes próprios com iniciais minúsculas por uma questão de estilo estético e concepção ontológica, desde os tempos em que eu trabalhava numa velha gráfica no centro de são paulo. Preferia o design com minúsculas, além do fato de que os nomes próprios não diferem dos nomes comuns e, precisamente, por isso, o exercício mitohermenêutico de uma etimologia poética, como mitologia das palavras, se torna mais significativa ao escavar os vestígios arcaicos (ancestrais) na constelação de imagens das palavras. A intelectual, feminista, ativista social, artista e autora, *bell hooks* (pseudônimo em homenagem à sua bisavó materna): *gloria jean watkins* (1952 - ), insiste na mesma direção - embora nunca tenhamos nos falado sobre isso - em adotar o uso de letras minúsculas, desafiando as convenções acadêmicas e linguísticas, causando estranheza a quem está formatado com estas mesmas convenções. Afirma ela que, desta maneira, quer que a atenção seja dada ao conteúdo de sua obra e não à sua própria pessoa. A escrita é também uma forma de luta contra o racismo e o sexismo, faz questão de grifar seu nome com todas as letras minúsculas (símbolo da pertença à comunidade), ao contrário dos nomes próprios de tradição branco-ocidental que privilegiam o indivíduo e sua assinatura, resquício de matriz iluminista e capitalista. Aqui dialogamos com sua atitude inspiradora e sincrônica.
- 2 Etimologicamente, *essa mitologia das palavras* de que sou amante, o nome *theda* provém de “*the*” de *theos* – termo grego para deus ou o sagrado, mais a partícula “*da*” que se refere à pertença e sua expressão como canção: algo como “*cantiga do sagrado*”. Por isso, a primeira, *theda bara*, conseguia expressar com seu corpo e, principalmente, com seus olhos, esta canção do sagrado. *theodosia burr goodman* (1885-1955), seu nome de nascimento, foi uma atriz norte americana do cinema mudo, imortalizada pelo seu olhar e como a primeira *sex symbol* do cinema interpretando várias mulheres fortes da história. O nome artístico seria um anagrama de “*arab death*” (“morte árabe”), mas também apelido de sua infância; e *bara*, uma corruptela de *baranger*, sobrenome materno. Aqui vemos as ressonâncias míticas na nomeação, pois é justamente no universo árabe sufi que nossa, *theda cabrera*, vai encontrar seu manancial de trabalho profissional. Sua filha, *isadora*, etimologicamente: *dádiva sagrada*, em função da partícula *isha*, em hebraico, é aquela que dança ao sagrado, cumprindo sua nomeação e continuando a linhagem que atravessa *theda cabrera*. Outra personagem que atesta isso perfeitamente é a primeira, *isadora... duncan* (1877-1927), coreógrafa que foi precursora da dança moderna e todas as suas “isadoráveis”. Ainda no campo das ressonâncias simbólicas e míticas importantes de ressaltar: *isadora duncan*, *joséphine baker* (1906-1975) e *rudolf laban* (1879-1958) participaram intensamente dos inícios anarquistas do círculo de eranos, em monte veritá, ascona. Início dos estudos interdisciplinares sobre mitologia e imaginário no ocidente.

faladas no Brasil eram o *nhe'n gatu*, *guarani*, *yorubá*, *kibumbo*, *mandinka*, etc até sermos adestrados pelo sistema escolar colonizante), o que pode levar a determinados equívocos, já que a tradição oral desconsidera a forma escrita e fixada. As variações são sempre parte da mesma veia ancestral e modos diferentes de dizer a mesma coisa. Portanto, avisamos aos ingênuos investigadores em início de jornada que a palavra fixada não se encontra nos tesouros legados por estas várias tradições. Não porque não “soubessem ainda” a palavra escrita: é que ela é completamente desnecessária nestas tradições onde a palavra viva permanece na alma, nos pensamentos e nos sonhos. Há várias maneiras de transliterar romanizadamente (para o português, por exemplo) sonoridades que, somente, ao se ouvir, se reconhece a sua identidade e potência semântica e melódica (o que equivale a um “pleonasma” nas tradições orais).

O silêncio entremeado nas transições e, mesmo no interior de uma mesma sequência, atesta a prevalência e reconhecimento das origens dos sons: o próprio silêncio. Por isso, tanto nas flautas como nas percussões há um diálogo tradicional entre uma nota, um silêncio e outra nota, uma nota longa, outra breve e novo silêncio em seu ritmo e pulso. Alguns estudiosos da música no médio oriente simplificam estes estilos com a fórmula onomatopeica **DtK**: **D** (dum) com a mão direita obtendo um som baixo e nítido ao mesmo tempo, **t** (tek) com a mão esquerda obtendo um som agudo forte, **K** (ka) com a mão esquerda obtendo um som breve e aberto, um silêncio e retorna. Os mestres indianos de tablas chamam o estudo e ornamentação como também onomatopeico *drupadi*. O principal nesta dimensão arqueofônica não é a fidelidade (preocupação ocidental) a um tema, mas a sua “ornamentação”, ou compreenda-se, sua reinterpretação pelo fato de já ter sido apropriada pelo corpo. É a leitura e reinterpretação do músico a partir do que ele é naquele exato momento da realização da música aliada à sua própria formação e sensibilidade. Portanto, não há cânone, mas, herança.

Tanto nas aldeias como nos acampamentos mais ou menos fixos da vida nômade, qualquer objeto cotidiano (uma vara ou cajado de pastorear, uma panela de barro, um fruto) servem como instrumentos musicais (a separação entre um e outro é outra obsessão ocidental). Na vida das comunidades tradicionais nada se separa do universo musical uma vez que a própria existência é musical: dotada de um pulso, um ritmo, uma melodia, um canto e sua repetição. Lembraria Manoel de Barros: “*repetir, repetir, repetir, até ficar diferente*”. Este é o tempo primordial da repetição. O tempo do canto dos pássaros, nossos primeiros mestres do canto.

Na tradição persa e turca-pré-islâmica, já em diálogo profundo com o universo mongol, denomina o pássaro ancestral de *simurgh* (shih-murg), etimologicamente, “os trinta pássaros”. Desta matriz mongol é que se deriva a *phoenix* chinesa. Os gregos aprenderam com esta experiência de *simurgh* e da *phoenix* a sua noção de *argos*, o pavão de mil olhos. *Simurgh* é um enorme pássaro tão antigo que já viu a destruição do universo por três vezes, e portanto, tem o conhecimento de todas as eras. Seu ninho está na grande árvore do conhecimento com sua fascinante plumagem multicolorida num gradiente crepuscular. O trovão é o som de seu pouso e é, precisamente, o vento produzido pelo seu bater de asas que espalha as sementes das árvores pelo mundo. Seu privilegiado toque funciona como um *pharmakón*, ou seja, cura qualquer doença. Um de seus primeiros registros escritos está no poema *mantiq al-tayr* (a conferência dos pássaros), do poeta sufi *farid ud-din attar* (sec. XII). Mil pássaros migravam seguindo uma pena da *simurgh* lançada para indicar a nova morada. No entanto, quando conseguem chegar, chegam apenas em número de trinta pássaros. Mas, ao encontrarem *simurgh*, perceberam que eles eram o próprio *simurgh*, e *simurgh* era cada um deles e todos eles ao mesmo tempo. No poema se pode ler:

*e silenciosamente o seu brilhante senhor responde:  
“eu sou um espelho diante de seus olhos,  
e todos os que vêm o meu esplendor*

*saberão que sou eles mesmos, sua própria realidade única”  
oh simurgh, a última joia perfeita da verdade,  
a luz tu encontras em mim o que antes eras tu.*

É esta pertença profunda, mítica e sonora, que se reitera ao longo da arqueofonia desde as referências ao longo dos cinco movimentos à águia, ao tihuanku<sup>3</sup> (gavião chimango) quéchua<sup>4</sup>, o condor, as gaivotas, a seriema, e o canto final do bem-te-vi, simurgh cotidiano a nos lembrar o seu olhar ancestral no canto de segredo explícito: *eu bem te vi*.

Para enxergar belas cores da luz é preciso uma bela íris (diz o francês gaston bachelard) que possibilite a beleza (esse agrado que as coisas fazem em nós) penetrar e se aninhar em nós em nossa íntima e profunda pertença ao *kaosmos*. Assim como ouvidos gentis (ensina o malinense mestre sufi, hampatê bá) para que a palavra viva, sobretudo em sua forma primeva: o canto, possa se aninhar em nossa alma.

Por isso, tentei uma fenomenologia (ou fenomenotécnica, como diria Bachelard) sonora. É meu quinhão desde muito moço no final dos anos 70, muito mergulhado no movimento psicodélico, *nuevo cancionero*, hippie de sandália franciscana, ouvindo ravi shankar e elomar, bata indiana ou africana que eu mesmo faço e bolsa de couro a tiracolo. Dizem que o sonho acabou (*the dream is over*) e que a utopia morreu. Ainda não vi nem um, e nem outro. Talvez eu esteja desinformado já que não tenho e detesto televisão. Mas, confesso que já tentaram me avisar várias vezes. Mas, ainda não vi.

Talvez eu tenha uma vocação para anacrônico (“*bicho entocado encega com estrela*”, ensina manóel de barros). Eu continuo ainda do mesmo jeito, vestido do mesmo jeito, pois minha atitude continua sendo a mesma, e venho fazendo estas anacronias (eu chamo de *arte-educação*), mesmo na academia, na universidade, algumas bolhas de respiro e criação poética, sonora, coreográfica, visual, dramática, plástica, espiritual etc, principalmente para futuros educadores. Tento dizer destas coisas com os sons e as vozes ancestrais, inclusive as da própria natureza, que é meu estilo para que *o asê* se expresse nas forças sonoras da natureza na sua mais perfeita tradução da cópula entre o *orun* (mundo espiritual) e o *ayê* (parte terrena).

Ainda acredito e faço isso constantemente, caso contrário, não consigo respirar: possibilitar às pessoas que experimentem os instrumentos, a música, os sons e a dança, como forma de dialogar em profundidade com a nossa herança afroameríndia através do *corpo*. Só o discurso não garante isso, muito menos as leis de sempre que só dialogam (se isso existe: as leis dialogarem com algo) com a racionalidade de sempre, com o “*cabeção*” pautado em ideologias, ideários, panfletos, programas, projetos e projéteis (*projétil* tem a mesma raiz etimológica de *projeto* – a obsessão iluminista que herdamos na escola). Para aqueles que acham ainda que a mitologia ou a etimologia não tem nada a ver com a realidade que vivemos, marielle franco, sofreu perdendo sua vida com essa pregnância semântica e mítica<sup>5</sup>.

Tantas expressões da intolerância, preconceito, discriminação, exploração, dominação, que contaminam o cotidiano e se tornam ainda mais perversos quando se impregnam dentro da gente ou nas ações que parecem se

3 “*tihuanku*” (gavião chimango) foi composta por mim em 1982 em pleno improviso durante minha apresentação num dos atos da longa greve da escola paulista de medicina (atual unifesp) ainda utilizando o pseudônimo de “*arauco*” (*el brujo*, diziam alguns por conta de minha performance com um poncho negro equatoriano). Este trecho dialoga profundamente com os olhares e rostos de tantos em que se sente que há uma dor antiga, da qual, o canto, a dramatização e a narração de estórias podem servir de *pharmakón* (remédio).

4 *quéchua*: universo linguístico e cultural que abrange toda a região andina com predominâncias no equador, bolívia, peru, norte da argentina, norte do chile e sul da colômbia, inclusive os quíchuas do equador: *sierra* e *amazonía* equatoriana.

5 *marielle francisco da silva* (1979-2018), conhecida como *marielle franco*, vereadora pelo *psol* na cidade do rio de janeiro, socióloga, feminista e defensora dos direitos humanos, assassinada em 14 de março de 2018.



justificar em torno do poder, do autoritarismo e de uma “suposta educação”. Assim como, a menina negra subjugada pela madre superiora para ser lavada sob a água fria do chuveiro, desnuda e envergonhada em frente de seus “coleguinhas” da escola, para “exemplar”. Este é um chamado-memória que ouve minha alma *mulhernegra* que transborda em lágrimas a cantar alguma coisa para tentar humanizar as bestas-feras que habitam conosco nas ruas.

Nestes dias sombrios, acho importante fazer coisas assim. Nunca gostei de metralhadoras e não vou adotar uma para dizer que não concordo com tudo isso que tem acontecido. Lembrando silvio rodriguez, cantautor cubano que muito admiro, nossos fuzis disparam flores. Acho que assim “disparam” coisas mais importantes e ancestrais. Ainda vou a busca daquela maestria da *maturidade*: conseguir ser *matu...* sonoridade mais fiel para “mato”. Ainda embebido de manoel de Barros, ser que nem o bernardo que é quase-árvore, ou como ele verseia: “*para entrar em estado de árvore é preciso partir de um torpor animal de lagarto às três horas da tarde, no mês de agosto. Em dois anos a inércia e o mato vão crescer em nossa boca. Sofreremos alguma decomposição lírica até o mato sair na voz*”. Ícone da maturidade: voltar a ser mato. Mas, a lição bizantina nos alerta: “*só quem tem olhos para ver é que enxerga a face no ícone*”.

Este processo de criação e sua materialização como obra se inicia no 1º movimento: *licença afroandina*, com um pedido de licença composto ao estilo tradicional em yorubá: “*laroyê, eh salubá, arroboboi, epa hey, odoiá, atotô...*” Pedido de licença aos pretos velhos e mães da água, a esù, nanã, oxumaré, yansã, yemanjá, omulu – respectivamente - e finalizo com o agradecimento e saudação hindustani “*haribol*” muito comum no cotidiano hindu, que quer dizer, literalmente, “*salve tuas palavras, belos cabelos*”, pois se refere aos cabelos de shiva que formaram o rio ganges e, ao mesmo tempo, a palavra como fio de cabelo.

Mas, a memória da invasão espanhola permanece e se expressada pela clássica oração quéchua direcionada a *wuiracocha*: “*anoiteceu na metade do dia*”..

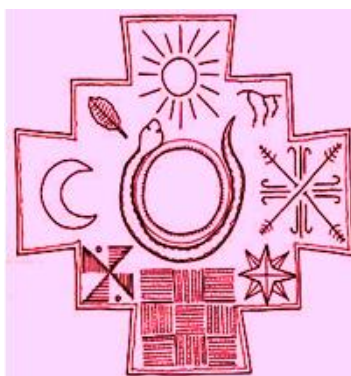
Aqui há uma sobreposição e diálogo de sopros (ânimas) nas várias flautas numa tessitura aérea devedora das alturas da cordilheira de andes, mas também das montanhas altai. O desejo de minha raça (como *raza de bronce*, autodenominação quéchua) em ser enterrado numa vasilha de barro, como nossos antepassados, apaixonado pelo pó no ventre escuro e fresco de uma vasilha de barro. Por isso, o diálogo das flautas com a ânfora odu de barro em sua deliciosa esfericidade de som aquático e *thalassal* (o mar original do líquido amniótico). Também utilizo uma flauta xinguana guarani kamayurá de barro cozido. Sonoridade muito semelhante às ocarinas andinas e mongóis, mantenho sua afinação imprecisa tal como foi construída, pois assim como a tradicional *upiti* dos *tukano ye’pamasa* (gente da terra), também chamada de “*panela de guerra*”, ou as flautas dos *palikur* (de barro ou de osso), tinham a mesma função: avisar da batalha iminente. No caso da arqueofonia, o aviso sonoro é do confronto entre tradições distintas, mas sem guerrear. E elas dialogam através da ânima de meu sopro, mas sempre, são as flautas que me executam. Daí a necessidade da afinação, não pentatônica, mas existencial.

O som das flautas andinas foi aprendido, na mitologia quéchua, do hálito de *pachamama*, a grande mãe-terra. Neste sentido, os princípios de *sumak kawsay*, viver em plenitude as diferenças, hoje princípio indígena nas constituições de bolívia e equador (graças a mais de cinquenta anos de movimento indígena organizado de forma autogestionária) que, entre várias outras conquistas conseguem determinar juridicamente a natureza como sujeito de direitos, em função de sua filosofia e cosmologia. Isso se pauta em conhecimentos ancestrais do *tiahuantinsuyo* (reino das quatro direções), base da cosmologia inkásica. Pelas estradas pavimentadas (*camino del*

*inka*), os mensageiros *chaskis* percorriam correndo todo o império levando e trazendo notícias, alimentos, peixes e canções.

Aqui temos a ilustração de um *chaskis*, com o título de mensageiro do império inkásico (*tihuantinsuyu*), portando um *quipus* (forma de registro feito de nós em cordões de lã), tocando um *pututo* (flauta litorânea feita com concha marinha), que se encontra em : “*nueva coronica y buen gobierno*” de don felipe poma de ayala, mestiço que registrou boa parte das informações que sobreviveram aos conquistadores, sec. XVI.

Seus princípios epistemológicos (de conhecimento) se podem visualizar, além de ouvi-los através das flautas, no símbolo da *chakana*, ou conhecida também como “cruz andina”. Símbolo efetivamente ligado à noção de um centro que se comunica e se articula com todas as direções e dimensões diferentes, uma ponte (ou *pahí*, guarani), tal qual o símbolo *tengri* mongol:



Aqui, as tríades quéchuas recorrentes na compreensão dos espaçotempos na correlação entre: *uku pacha* – o mundo ctônico do interior da terra e representado pela serpente (*tupac amaru*, a poderosa serpente); *kay pacha* – o mundo do aqui e agora terrenal, presentes, representado pelo puma (*titi*); e *hanan pacha* – o mundo celestial dos deuses representados pelo *apu* (espírito-senhor) condor (*kuntur*). A



compreensão em tríades faz a leitura do símbolo em estratos horizontais e verticais, muito ao contrário da visão ocidental que polariza quatro pontos distintos sem a comunicação (pontes) entre as distintas dimensões que, embora antagônicas, são sempre complementares.

É nesta ambientação simbólica, anímica, geográfica que as alturas sugerem os sopros (ânimas) que as flautas permitem realizar em nós, que as executamos, ou ouvimos, a alma de *pachamama* ou mesmo de *mamacocha* (mãe das águas) conhecida também como “*la abuela grillo*”, pois com seu canto desprezioso de grilo consegue invocar as águas, tanto das chuvas, dos temporais, como dos rios e mares provocando ecos por toda parte como também dos orvalhos. Para mim, não há como não estabelecer relações simbólicas com o caminho de hermas de orvalho: “*naquela noite, ela [a menina-pedra] e as lagartas de pés dobrados fizeram um lindo caminho de ermas de orvalho, um verdadeiro fio de seda ao longo do caminho enluarado. O céu já estava mesclado de dia com noite, quando elas avistaram um ninho de passarinho*”(miyashiro, 2017, pp. 74-75).

Um *moceño* é privilegiado aqui em sua execução no diálogo com os silêncios. É uma flauta larga transversal de som profundo. No início dos tempos *pachacamak*, o sagrado fazedor do *espaçotempo*, havia criado o mundo ao som de seu moceño profundo. E criou também os homens e mulheres. Mas, *pachacamak* ficou desgostoso com o que as pessoas faziam e não respeitavam as criações. Irado, resolveu destruir tudo e tomou seu moceño novamente e, ao tocar, as águas do mar (el *desaguadero*) e das chuvas avançaram por sobre a terra e inundaram tudo. Satisfeito com isso, logo entediou-se. E resolveu tentar novamente. As deidades ameríndias são muito facilmente reconhecidas pelas suas capacidades de fazer as coisas novamente, e mais uma vez, e outra. Descansando entre uma tarefa e outra.

Tomou de seu moceño mais uma vez e mais profundo ainda deixou pairar sobre o mundo seu potente som. Assim, as montanhas foram se elevando e afastando as águas do mar que tudo havia coberto. Ao final, restou apenas uma porção da água do mar, salgada e profunda. Era o lago *titicaca*. O lago mais alto do mundo e com água salgada. Para contemplar o seu feito, se aproximou um *apu* (espírito sagrado) na figura de um puma. Assim pachacamak nomeou o lado em homenagem ao primeiro que veio contemplar os seus feitos: *titicaca*, literalmente, em quéchua, o lago do puma.

Além da execução do moceño ao modo tradicional com notas largas e graves, na tessitura de transição das terras altas para as terras baixas, eu altero a forma de execução do moceño com notas breves e aspiradas, com pequenos intervalos decrescentes. Desta forma, transformo o moceño quéchua, pela forma de execução, em uma flauta *uruá*. Trata-se da flauta longa, cerca de um metro e meio a dois metros de comprimento, tocados em filas de dois executantes, ao modo guarani kamayurá no parque xingu. As duplas entoam as flautas uruás contornando a aldeia em marcha compassada para espantar os maus espíritos. Depois deste ritual é que eles vão celebrar as festas atinentes a cada período, como o moitará (troca inter-tribal), o kuarup (celebração dos ancestrais através das toras de árvores pintudas), as lutas de *huca-huca*, etc.

Nesta mesma tessitura musical, é que aparecem os *pinkillos* (*dulzainas*) e *tarkas*, flautas duplas andinas que exploram o som bifônico em sua longínqua herança da técnica *khoomei* – canto bifônico mongol com voz gutural que se emite, juntamente, com um assobio conjunto formando um harmônico na voz de quem executa: o canto bifônico é resultante da ressonância do tubo da cavidade da laringe até o ponto de articulação nas cordas vocais, então, a voz que sai da laringe pressiona as cavidades mudando o timbre, possibilitando o assobio concomitante com a voz principal. Desta origem também se pode afirmar o desenvolvimento do *aulos* (flauta dupla grega ancestral, dionisíaca), dos mesmos universos mongóis<sup>6</sup>.

A clássica figura mítica do *quíron*, protótipo de todo mestre (o mestre ferido), mestre centauro – híbrido de homem e cavalo em sua síntese com seu arco prestes a ser disparado – tem sua raiz imagética e mítica no cavaleiro mongol em sua história expansão do império da ásia central até as fronteiras nórdicas. Sagitário latino (♐)- *saggita*, em latim: flecha. Versão mais tardã do *quíron*, que também imprime o mítico ginete dos pampas e das populações autóctones das pradarias na america do norte (sioux, navajo, pés-pretos, cheyenne, apache, dakota, soshonne, etc).

É desta insuspeita região emblemática do triângulo na ásia central, formada pelo lago baikal, rio eisenei e montanhas altai (hoje, na arbitraria divisão geopolítica, a quádrupla fronteira entre china, mongólia, sibéria russia e kazakistão) que saíram as levas sucessivas em direção ao norte, atravessaram a pinguela pomposamente chamada de estreito de bering e povoaram a américa do norte, depois atravessando o hoje chamado canal do panamá, povoaram a america do sul (*abya-yala*, em quéchua; *pindorama*, em tupi; *mapu*, em mapungundun, etc).

6 A necessidade da grafia no plural se deve ao fato de que, muito embora, nos pautemos pelas semelhanças para compor uma paisagem simbólica cultural, há que se evitar as constantes armadilhas que permeiam os vários conceitos de cultura, na medida do vício de se considerar uma tradição cultural, como um bloco homogêneo, desconsiderando as nuances próprias de cada configuração comunitária e a forma como elas se comunicam ultrapassando as arbitrarias fronteiras geopolíticas atuais. Como exemplo da pluralidade neste caso específico, na mongólia, há o grupo predominante dos *khalkha*, parte da antiga confederação mongol oriental que vivem na mongólia central e oriental. No entanto, nas estepes orientais habitam também *buryat*, *hamnigan*, *barga*, *dariganga* e *üzemchin*. Ao norte, nas montanhas nevadas, lagos e bosques caminham *hotogoid*, *darhat*, *tsaatan*, *buryat*, *urianghal* e *chahar*. Nas montanhas altai (mongólia ocidental) transitam os *altai urianghal*, *zakchin* (khalkha ocidental), *dörbet*, *mingat*, *togut*, *hoshut*, *ölöt*, além de certos grupos caucasianos: *urianghal tuvan*, *kazajo*, *chantou*, *hoton*. No interior da mongólia, vivem ainda os grupos *sunit*, *horchin*, *ordo*, *daur*, *bargas*, *üzemchin*, *tümed*, *jaruud*, *ar harchin* e *chahars*.

Com os recentes estudos genômicos se pode comprovar a tese antropológica que alimentou séculos de discussões e dissensos, precisamente, em função da constatação das semelhanças de elaborações culturais, gráficas e simbólicas, a forma de organização social comunitária matrial e, basicamente, nômade; a concepção shamânica, além das inquietantes semelhanças linguísticas como o caso de vários términos quéchuas que possuem a mesma expressão em russo.

As populações originárias ameríndias têm parentesco profundo com populações originárias como os *uchinanchu* primevos nas ilhas de okinawa que povoaram aquela região muito antes da invasão tardia dos guerreiros feudais *yamato – nihondis* (crianças do sol) atuais; e com as populações originárias de *ainu* (grupo da cultura *jomon*) que foi se confinando ao norte do arquipélago (hokkaido) diante do genocídio propiciado pelo avanço *yamato*; estas três populações: ameríndia, *uchinanchu* e *ainu*, tem a mesma base ancestral no triângulo mongol das montanhas *altai*, lago *baikal* e rio *eisenei*.

A arqueomemória destes povos é que permite, em sua elaboração poético cultural, perceber as ressonâncias profundas entre as semelhanças, aparentemente, tão distantes. Um deles, que exploro com insistência na arqueofonia é a pertença rítmica de longínqua herança: os ritmos sino mongóis estruturados no cotidiano das estepes, dos camelos e a base rítmica alicerçada no contato com os cavalos: *passo, trote e galope*.

Daí a estruturação que dialoga com momentos rítmicos e alterações bruscas de andamentos distintos numa mesma peça, muito comum também nas elaborações musicais quéchuas. Tal origem cultural permanece viva nas tradições andinas – ainda que o distante cavalo ancestral tenha sido substituído pelos camelídeos que aqui melhor se adaptaram: dromedários andinos: *llama*, *gaunaco*, *alpaca* e *vicuña*. Aqui os camelos também choram ao som da música<sup>7</sup>. O cavalo somente seria reintroduzido no universo ameríndio de maneira trágica no séc. XVI sob as armaduras reluzentes e disparando trovões dos colonizadores espanhóis e portugueses, em sua sanha sanguinária obcecada pelo ouro.

O tambor *tengri*, em especial, em sua construção mantém a fidelidade das imagens e cosmologia do *tengrismo*: a tradição do shaman.



Geralmente, um tambor de grande diâmetro, de altura relativamente pequena, recoberto de couro, possuindo uma estrutura interna em cruz (a totalização dos espaços<sup>8</sup>). Esta estrutura que aparentemente é funcional, na realidade, reproduz a cosmogonia shamânica: *tengri* sustenta e ordena o universo entre o céu espiritual, a terra que é sua obra, mediado pelas chuvas que caem de seus braços. Na parte inferior da terra estão, prioritariamente, o cavalo, o rio e a árvore sagrada (domínio do princípio vital); e do outro lado, a comunidade das pessoas, os alces e o urso (domínio da coletividade). No domínio celeste, de um lado a lua e as estrelas; e do outro lado, o sol e as

águas. O shaman ou a shaman é o elemento crepuscular que faz a conexão entre estes domínios – não pela técnica aprendida, mas pela escolha sagrada que se revela em sonho, seguido de vários momentos de provação que podem

7 Referência ao filme: *geschichte vom weinenden kamel, die* (camelos também choram, 2003), direção de byambasuren davaa & luigi falorni, alemanha/mongólia, atuando: janchiv ayurzana, chimed ohin e amgaabazar gonson.

8 A cruz é um símbolo ancestral com mais de 6.000 anos de história. Sempre relacionada com a totalização dos espaços, divisão entre o celeste e o ctônico, a esquerda e a direita, o nascente e o poente, norte e sul, a relação entre os pontos cardeais, direções que convergem a um mesmo centro responsável pela comunicação entre todos. Não confundir com a cruz cristã cujo aparecimento é bem tardio já no séc. I. da era, ironicamente, chamada de era cristã.

ser entendidos, erroneamente, como acessos de loucura, transtornos, comportamento excêntrico. O tambor tengri é o principal instrumento musical de toda pessoa *shaman*.



*machi mapuche tocando seu kultrun. fotografia de martin thomas, s/d*

Esta herança shamânica é que nos faz compreender em profundidade, aqui e lá, porque o tambor – inclusive o wankar andino - é considerado como o “cavalo”, aquele que transporta as energias sagradas e possibilita sua manifestação hierofânica no cotidiano. Assim, também nas tradições africanas e, em especial, yorubá, curiosamente, com a mesma denominação de “cavalo” para a pessoa que incorpora um orixá.

Também na tradição mapuche, corresponde ao tambor tengri outro tambor escavado em tronco de árvore com forma ovóide, recoberto de couro conhecido pelo nome de “kultrun” sempre executada pela shaman da aldeia, a *machi*. Daí derivam os rituais com ritmo de *loncomeo* como o *guillatun* (pedido aos céus para que a chuva cesse e não se perca a colheita), ou o *machitun* (ritual da machi para a cura dos enfermos). O

kultrun possui, tradicionalmente, sobre o seu couro a pintura de um símbolo em cruz extremamente similar ao tengrismo. Aqui também se faz referência a estas promessas do sol que ficaram esquecidas: “*você me quer forte, mas eu não sou forte mais; você me quer belo, mas eu não sou belo mais; você me quer justo, mas não sou justo mais. Que tragédia é essa que cai sobre todos nós?*”, frase melódica com a quena, quenacho e zampona quéchuas extraída da obra “*promessas do sol*” (milton nascimento & fernando brandt, 1976).

Por isso, este movimento na arqueofonia se abre com o galope dos cavalos para desembocar no ritmo de malambo, extraído de minha “*arqueofonia, opus II: restos da república guarani*” (1986), em seu 3º movimento: *malambo*.

Trata-se de ritmo gauchesco da pampa, basicamente instrumental, que se baila por homens e mulheres, acompanhados por violão *criollo* executado com rasgidos compassados e bombo legüero. Este último é sempre executado alternando-se as batidas entre o centro do couro (tônica grave) e o aro de madeira que o prende (tônica aguda), dialogando com o sapateado dos dançantes. Tradicionalmente, as pessoas se vestem com botas feitas com pele de potro, utilizando-se de sapateados vigorosos alternando-se com golpes fortes do calcanhar, ponta do pé e joelhos. O andamento de variações também bruscas dialoga intensamente com as pausas de silêncio e o retorno ao passo, trote ou galope. Sua origem remonta às arcaicas danças de “pé-quebrado” dos ferreiros. O ferreiro e o universo do cavalo sempre andaram juntos.

Cabe lembrar que aqui também se somam os instrumentos de corda. O cuatro venezolano foi o instrumento que escolhi para ser de base a toda a obra. É um pequeno alaúde, como o nome diz, de quatro cordas característico das regiões dos *llanos* (venezuela e colômbia), regiões alagadiças semelhantes ao pantanal brasileiro. Daí sua simbologia incrustada no aguçal, no fluxo das águas em seu fecundador contato íntimo com a lama. A ele se juntam o *charango*, característico instrumento de cordas andino, de cinco cordas duplas, numa reelaboração da mandolina espanhola, porém cujo corpo se constitui da carapaça de um tatu específico dos andes, chamado *kirkincho*. De sonoridade aguda e dissonante, se executa em delicados dedilhados alternando-se com rasgidos frêmitos que dialogam com a sonoridade dos ventos. Nesta orquestração de cordas aquáticas eu somo também a execução da *viola caipira cinturada*. Cinco cordas duplas de sonoridade aguda temperada pela afinação em cebolão (mi maior aberto). Diz-se que esta afinação recebeu tal nome pelo fato das mulheres chorarem ao ouvirem o violeiro tocar, como se elas estivessem descascando cebolas. Os segredos líquidos das lágrimas acompanham os fios de água do rio melódico das cordas aquáticas da viola.

Outros instrumentos tradicionais mongóis como o *morin khuur* (literalmente, *cabeça de cavalo*), espécie de violoncello de médio porte, executado com arco com crinas de cavalo sobre duas cordas estiradas, e seu correlato chinês, o *erhu* (literalmente, duas cordas), embora não possuam correlato ameríndio, sua sonoridade tem ressonâncias nas flautas tradicionais: quena, quenacho, moceño – sobretudo no uso de vozes graves em harmônico ou mesmo em ostinato. No entanto, as ocarinas de cerâmica e a harpa-de-boca (ou berimbau-de-boca) são exatamente iguais.

Sobre a quena ou o pinkillo (flauta bifônica) ainda, é importante lembrar que, além das suas raízes míticas que já abordei em outros textos, na sua construção é sempre importante observar o índio (todos os índios são *luthiers*) a luz do oco da caña que lhe garante melhor afinação. O antropólogo peruano, *josé maría arguedas* (1911-1969), branco de olhos azuis, mas quéchua de alma e formação (foi abandonado pela família e criado entre comuneros num *ayllu*), e uma das maiores autoridades em literatura e língua quéchua, nos ensina que o nome desta luz no oco da caña da flauta, se desdobra em “*illary*”, literalmente, crepúsculo.

*Illu* seria a onomatopeia do bater de asas de pequenos pássaros. Novamente, os pássaros. Por exemplo, um *tankayllu*, um besouro que voa pelos campos e é caçado com dificuldade pelas crianças que buscam o mel de seu agilhão. Aqui temos novamente o mitema âmbar do mel crepuscular. *Pinkuyllu* ou pinkillo, é a flauta bifônica que se faz com caña especial, *mamak*. Em algumas regiões, a quena gigante, chamada geralmente de *quenacho*, com som mais grave também pode receber o nome de pinkuyllu. Diz Arguedas, “*o oco da mamak é escuro e profundo*” e é executada em tom épico nas festas comunais e nunca nas festas domésticas. Em algumas regiões, a flauta é conhecida apenas pelo nome de *mamak*, que por sua vez, designa a mãe, a genitora, aquela que dá vida, “*é um nome mágico*”, completa Arguedas. Na sua fabricação, que envolve um processo ritual, “*não é possível ver a luz que entra pelo oco do extremo inferior da caña vazia; só uma penumbra que brota da curva, um brando resplendor como o do horizonte em que caiu o sol. A luz diurna desapareceu, mas sobre a montanha do oriente há um resplendor que parece surgir da água*”.

Instrumento proibido pelos missionários tanto nos templos como nas procissões, é a voz grave e escura que expressa a ancestralidade quéchua. O tocam nas festas de carnaval, no trabalho, nos ritos agrícolas, na renovação das autoridades do *ayllu* (comunidade andina). Segundo ainda Arguedas, seu som elimina a lucidez, exalta, desata suas forças, desafia a morte, nenhum som ou música chegaria mais fundo ao coração humano.

Seu parentesco fonético de *illu* com *illa* é bastante intrigante. *Illa* é um termo que faz alusão aos monstros que nascem feridos pelos raios da lua; pode ser uma criança que nasce com duas cabeças ou um bezerro que nasce decapitado (tema que nos remete ao correspondente drama de *Mitra* na paisagem babilônica); pode ser uma espiga de milho cujas fileiras de grãos formam um redemoinho; podem ser os touros que habitam o fundo dos altos lagos de patos negros; ou ainda um penhasco de pedras negras cruzado por uma rocha branca de opaca luz. Tocar ou ser tocado por um *illa* pode acarretar a morte ou a ressurreição.

Mas, sua significação ainda mais profunda é a de luz astral noturna, luz que transforma os seres, assim como *Killa*, a mãe Lua, injunção de *Koya* (rainha) e *Illa* (luz repentina). Como no nome da divindade trinária do relâmpago: *Illapa* que se desdobra no estrondo, no raio repentino e na explosão que fulmina, númen que comporta três deuses ao mesmo tempo. Por fim, diz Arguedas:

*Illary* é o nome do amanhecer, da luz que brota ao terminar a noite. Ainda não saiu o sol; tardará em aparecer; estará rondando no abismo, ascendendo de seu lóbrego repouso. Illa não se refere à luz fixa, à

*esplêndida e sobrehumana luz solar. Denomina, ao contrário, a luz menor sobre a que pode meditar o homem primário; denomina o claror, o relâmpago, o raio, toda luz vibrante. Esta espécie de luz não totalmente divina com a que o homem ingênuo crê ter profundas relações: entre seu sangue e a matéria fulgurante.*

Lembrando o folklorista e poeta argentino, atahualpa yupanqui, parafraseando um camponês que encontrara nas caminhadas pelas quebradas nortenhas: “*eu canto feio, muito feio... se o senhor percebe alguma beleza no que eu canto, são as montanhas que fazem isso*”. Por isso, a necessidade de sempre trazer nosso próprio *canto* (rincão, pago, querência, lugar de origem) no nosso *canto* (forma de cantar). O entorno mongol de montanhas, lagos, rios e estepes formariam um entorno acústico propício para o uso do eco bifônico apreendido com a correnteza dos rios, ventos e pássaros. Um ditado comum mongol afirma que “*nossa montanha e lagos se falam um ao outro em forma de música, por isso, nós que vivemos entre eles, fazemos o mesmo*”. A princípio, estranhas relações sincrônicas, entre o universo mongol e o quéchua ou guarani; mas, profundamente, numa reflexão sensível e vertical, são ressonâncias de uma mesma arqueomemória que se traduz na matéria sonora, patrimônio da alma dos povos. Esta arqueofonia transita na minha forma de pagamento a esta dívida ancestral dos que sonharam muito tempo antes de nós: sermos nós mesmos.

O *yurt* (cabana nômade mongol) é ancestral das tendas nômade dos guarani, charrua, kainkang, e outros parentes tanto nas terras baixas como nas terras altas da cordilheira. Seu *nei meng ku* – prato com deliciosa carne de cordeiro – típico dos povos nômade (judeus, árabes e gregos também), se atualiza aqui através do corpo e da fome, na partilha mesclada de sapateados, violões, tordilhos, baios e alazões, nos galpões gaudérios de *chinas* pilchadas do sul pampeano em bom fogo de chão.

O 4º movimento: *baião indiano* dialoga com as sonoridades insuspeitas do baião nordestino e o universo hindustani dos mantras. O canto de uma seriema (*cariama cristata*, da família *cariamida*) irrompe no começo do baião indiano marcando sua paisagem sertânica. O nome seriema provém de termo tupi da crista, “*çaria*” e o sufixo “*am*” designando sua condição de levantada, aquela de crista levantada. *Çariam* nos leva a outra pronúncia comum nas sertanias como “*sariema*”.

A seriema possui plumagem marrom acinzentada, bico vermelho, porte imponente, cauda de penas longas e olho cativante de um claro azul-celeste. Seu canto clama pela chuva e a prenuncia, como compreende todo sertanejo também ansioso pela chuva. É o canto de uma estrofe longa, estridente e aflautada, solitária ou em duplas com vocalizações fortes. Chegam a correr 50 km/h fugindo da ameaça e, tão somente em último caso, levantam voo. Algumas taxionomias a incluem na família *gruiforme* dos *grous*, sobretudo, pela semelhança dos comportamentos. Possuem penas na cabeça em forma de cristas (*cristata*), voam com o pescoço estendido, emitem vocalizações fortes entre os parceiros, dormem na copa das árvores, mas depois de depositar dois ovos, fazem seus ninhos com gravetos e lama no chão. A lama, sempre a lama...

Cantam para o céu. Sua postura de dobrar o pescoço até quase encostar o pescoço sobre o dorso, abrindo obico para as vocalizações em direção aos céus se assemelha ao seu primo não tão distante, o grou sino mongol, *antigone vipio*, conhecido como *su shuang* (鸚鵡), ave sagrada para os mongóis e chineses por cantarem aos céus. Ou ainda se assemelha ao seu outro primo gruiforme o *tsuru* (鶴), assim conhecido entre os nihondi. Neste caso, se trata do *grou da manchuria*: *grus japonensis*, o mesmo que impregna as práticas mais comuns de dobradura de papel (*urigami* = *uri* (dobrar) e *kami* (papel ou ainda, deidade), neste caso símbolo de renascimento, novos tempos, regeneração, ponte entre o mundo terrenal e o mundo espiritual).

Sua nomeação de *antigone vipio* nos deixa compreender que o biólogo ou antigo naturalista (para além das obsessões cientificistas) assim batizou a espécie pelo seu comportamento de nunca abandonar o parceiro. Antígona é a única filha de *édipo*, entre os filhos do incestuoso relacionamento entre ele e sua própria mãe, *jocasta* (sem saber que se tratava de sua própria mãe); e que não abandona o pai. Ela acompanha o pai até o final de sua vida: cego, velho, estrangeiro, mas ainda peregrino. Édipo, etimologicamente, *aquele dos pés inchados*, de tanto caminhar...

No entanto, o mais importante destas ressonâncias no contexto da arqueofonia é canto *mântico* da seriema: prenunciador da chuva, da chegada das águas, parceira constante incondicional sempre cantando aos céus. Assim como, para mim, o mitema mais importante na narrativa de *édipo* não é a proibição do incesto como defendem arduamente os antropólogos estruturalistas e psicanalistas de “*carteirinha*”, mas sua condição ontológica de peregrino a inchar os pés e ficar cego, assim como seu andrógino mestre *tyrésias*, para poder “enxergar”. “*Esse baião...*”, verso que se vai prolongando no estilo *urtiin duu* (mongol), a canção longa, transformando a oxítone de ditongo nasal decrescente “*ão*”, com o recurso próximo da técnica bifônica do *khoomei*, em sílaba mântica ॐ (om).

Também conhecida na forma romanizada de “*aum*”. Embora com três letras que indicam sua progressão sonora da região palatal de vogal aberta (*a*), para a vogal fechada (*u*) que busca o centro, não fora da boca como projeção sonora, mas dentro do próprio aparelho vocálico, interiorizando a sua ressonância até afinar-se com a consoante nasal (*m*), produzindo a vibração interna de todo o corpo que passa a funcionar como caixa acústica torácica do som de quem é portador. Por isso, sua nomeação sânscrita como “*mantra*”, ou seja, “*man*”, raiz sânscrita de “*mente*” e o onomatopeico “*tra*” (como na tradição *drupadi* de percussão nas tablas) que significa “quebrar”. Portanto, o mantra é a fórmula sonora que *quebra a mente*, ou seja, diminui nossa vigilância racional e os pensamentos dispersantes, para centrar-se na experiência do uno. Não somos nós que produzimos o som. O som é que nos produz. A sílaba mântica ॐ (om) é cultivada na tradição védica como a sílaba de quatro elementos: *a*, *u*, *m*; e o silêncio, de onde ela provém e para onde ela retorna.

A textura sonora dos mantras shivaístas (louvor a shiva) e vaishnavas (louvor a krshna) tessiturados com o baião, explora o diálogo rítmico entre o baião cadenciado das sertanias brasileiras e a forma de *kirtan*, celebração dançante dos mantras nos festivais *bhakta* (devocional). Quase posso dizer que *antonio conselheiro* era hare-krshna, e *canudos* era o palco da batalha de *kurukshetra*, onde se dá a sublime canção, *bhagavad gita*, entre krshna e o arqueiro *arjuna* hesitando antes da batalha por ter que guerrear contra seus próprios primos. E krshna revela-se. Exageros históricos à parte, a experiência de *participation mystique*, casamento sagrado (*hieros gamós*), *coincidentia oppositorium*, é, precisamente, a mesma.

Aqui também, na sequência sonora, o mantra tradicional “*govinda*”.

É minha saudação a todas as personificações do sagrado que habitam nosso mundo disfarçados de crianças. Nossos mestres de *almavelha* em forma de criança: nani, pedro, tayó, miguel, angelita, mariáh, cícero, liz, lilás, vitória, laura, maia, gaia, theresa, morena, sebastião, constantin, isadora, gabi, vivian, pablo e tantos outros que seria impossível nomear a todas as crianças *govindas*. Por isso, o subtítulo segue em plural tentando contemplar a todas as crianças que passeiam em minha alma, me privilegiando com seus ensinamentos: “*nanas a vivís y pablitos*”.

O 5º movimento: *nanas a vivís y pablitos*, trecho final, é o momento em que digo do paradoxo da presença do mestre como “aquele avô que canta cantigas de ninar” (“*que tu abuelo nana así...*”) e o mestre ninado em nosso colo que



também nos ensina, um bem-te-vi... como diz Drummond em “canção amiga”: “*eu preparo uma canção (...) minha vida, nossas vidas formam um só diamante, aprendi novas palavras e tornei outras mais belas.... Eu preparo uma canção que faça acordar os homens e adormecer as crianças...*”

Me socorro neste trecho de uma *kalimba* zulu (de moçambique). Um instrumento pequeno com corpo de cabaça ou porongo chanfrado ou mesmo um retângulo de madeira com teclas de finas lâminas de metal arqueadas que, ao serem pressionadas com as pontas dos dedos, emite sua nota. A sequência de notas, sempre em fluxo ascendente ou descendente, mantém um padrão melódico a partir do qual se improvisam outras linhas melódicas simultâneas. Seu som aquático e delicado se destina, prioritariamente, a embalar as crianças. Em determinadas regiões zulu ou xhosa, a *kalimba* acompanha a intervenção de uma *sangoma*, shaman africana, espécie de “medicine woman” que cuida da saúde física e espiritual da aldeia. Esta prática de cantos, invocações, palavras de água com o som das águas da *kalimba* ocorre, principalmente, quando ela socorre alguma criança que precisa de cuidados.

Ao mesmo tempo, esta tessitura final da arqueofonia dialoga com a “*terceira margem*” de guimarães rosa. O pai no barco no meio do rio, já não é uma margem nem outra, esperando o filho que o substitua e no meio da travessia o aprendizado se faz: pai, rio, palavra, a tora (torá?) da palavra, *asè*. Principalmente, quando se é duas vezes pai, o avô, *babá babá*, em yorubá. Lembro-me de caetano veloso e milton nascimento (*terceira margem do rio*, álbum “*circuladô*”, 1991), dizendo isso:

(...) água da palavra	<i>margem da palavra</i>	<i>meio a meio o rio ri</i>	(...) hora da palavra
água calada, pura	<i>entre as escuras duas</i>	<i>por entre as árvores da vida</i>	<i>quando não se diz nada</i>
água da palavra	<i>margens da palavra</i>	<i>o rio riu, ri por sob a risca da</i>	<i>fora da palavra</i>
água de rosa dura	<i>clareira, luz madura</i>	<i>canoa o rio viu, vi</i>	<i>quando mais dentro aflora</i>
proa da palavra	<i>rosa da palavra</i>	<i>o que ninguém jamais olvida</i>	<i>tora da palavra</i>
duro silêncio,	<i>puro silêncio,</i>	<i>ouvi, ouvi, ouvi</i>	<i>rio, pau enorme,</i>
nosso pai	<i>nosso pai</i>	<i>a voz das águas</i>	<i>nosso pai</i>

Aqui o *mestre-avô* ou *mestra-avó*, *nainai* (como se diz em mandarim), de quem buscamos a maestria, se revela nas coisas mais simples e ancestrais como aprender a cantar com os pássaros. Tradição sufi especialíssima da conferência dos pássaros (referida por grandes poetas sufis como attar, rumi, iddries shá, etc). Também sinaliza minha gratidão a gurdjeff e peter brook que, além de referências sufis, teatrais e de cinema para mim, foram, sem dúvida a ponte de diálogo mais intenso entre mim e theda cabrera, levando-se em conta seu itinerário de autoformação. Daí a importância, no documentário, da sobreposição deste canto final do bem-te-vi em seu verso final com a sequência em que aparece theda cabrera, num dos exercícios de dramatização com o movimento de asas abertas na cena, acolhendo todos as pessoas no entorno. É tão lindo e tão verdadeiro. O corpo sempre fala mais alto quando deixamos que ele se pronuncie numa dança pessoal. Theda cabrera é um *mestre-bem-te-vi* que com seu canto acordou *as pessoas* dentro dos alunos e alunas que passaram pelo lab de dramatização de contos tradicionais, e fez adormecer as crianças (entenda-se os alunos e alunas de pedagogia) no colar de contos de sua fala.

Na arqueofonia, eu brinco com a sonoridade de “*um bem-te-vi*” como sendo “*Om... bem-te-vi*” (mantra minimalista da junção do universo com a pessoa: *atman*), já expresso no canto de qualquer bem-te-vi; mas, geralmente estamos muito ocupados para continuar aprendendo com os pássaros, como o é na tradição sufi. Por isso, também a presença marcante do “*darbaki*” - tambor tradicional sufi. Lembremos apenas de relance que, “*dervish*”, que dança o giro – ou simplesmente “*voa*” - é sempre um *mendigo* (literalmente em sua etimologia). O

que equivale dizer da renúncia a tudo o que é material para encontrar sua “*rosa de istambul*”, sua âni­ma, sua alma. Isto já se encontrava no diálogo com homens notáveis de gurdyaeff há muito tempo... O dervish é aquele que “*possui*” apenas a roupa do corpo e seu instrumento musical. Assim renunciamos a qualquer posse – principalmente a “*posse*” do outro. Quando se ama de verdade não se quer “*ter*” o outro, mas com ele compartilhar nossas solidões... intransponível solidão ontológica. *Amor será dar de presente um ao outro a própria solidão?*, escreve clarice lispector em “*uma aprendizagem*”.

Mas eles, os mestres e mestras sufis, nos haviam ensinado: “*é possível compartilhar as solidões*”, assim como aprender o canto com os pássaros... seu canto preenche o silêncio, cada um com seu timbre, sua frase melódica, sua vibração própria, e, mesmo assim, nos dão como dádiva, o concerto matinal ou vespertino dos pequenos corpos que traduzem, “*só*”, o universo inteiro. Eles nos cantam suas solidões solidárias. E nós, em nosso *théatron*, “*lugar de onde se vê*”, assistimos seu canto, dança, existência nos provocando a nossa própria existência a desabrochar, sem nenhum outro recurso senão nós próprios. Florar.

Orides Fontela, outra poeta com quem minha poesia dialoga intensamente tem um verso que traduz tudo: “*a um passo do pássaro, res... piro*”. E ainda reforça no início do verso a sonoridade mântica de “*a um...*”, “*aum*”, 𐰉 “*om*”... A citação incidental neste final do trecho em mandarim é extraído de uma outra canção minha em estilo *urtiin duu* (mongol) chamada “*kaihua shi*”, que quer dizer, literalmente, “*a pedra em flor*”.

Esta emblemática expressão poética, existencial e ontológica, explorando sua constelação linguística pelas etimologias cinemáticas dos sinogramas, é da pesquisadora *graziele miyashiro* (2017), cujo trabalho investigativo e poético dialoga profundamente com as raízes míticas da clássica “*jornada ao oeste*”: 西 (*shi* – oeste; ocidente) é formado pelos pictogramas de um ninho sobre uma árvore (miyashiro, 207, p.94). Em seu trabalho, miyashiro, além de aprofundar esta etimologia cinemática dos sinogramas, dialoga com a ancestral jornada ao oeste e uma crítica altamente poética, mas igualmente ferina, aos fenômenos contemporâneos da imigração chinesa no brasil, onde, atuando como professora de português para crianças chinesas, pode perceber as contradições do paradoxo de pessoas chinesas que chegam com uma forte ancestralidade imagética, um taoísmo selvagem, mas também um excessivo formalismo confucionista, uma rigidez maoísta e um capitalismo fagocitário, explodindo nas relações perversas entre crianças e pais, escolas, universidades e mercado de trabalho.

A mítica jornada ao oeste é protagonizada por *sun wukong*, o macaco “*o grande-sábio-igual-do-céu*”, nascido da pedra. Trickster das 72 transformações, é ele quem questiona a ordem e inaugura as florações em *kaosmos* imprevisíveis e apaixonantes. Nos atuais dias sombrios de tantas contaminações perversas nas imagens e nas atitudes das pessoas, ele afirma:

*Milênios após meu nascimento, o mesmo vento que trouxera o ar da minha graça, a minha tão aprimorada imortalidade ameaçava. Toda uma jornada desperdiçada, tornada uma macaquite forçada. Versões e diversões às minhas custas como se eu fosse um mala-sem-alça. Do velho sempre menino, ficou o menino sempre infantilizado.*

*Mas, despertando-me deste sono pesado, emergiu pelas plantas dos meus pés um sopro etimográfico, fisgada da carena subterrânea no convés do machado apropriado pelo trono teocrático.*

*Barco de palavras arqueadas, que sua flecha verse as imagens esquecidas, qual pedras num cais ressequidas, para que a marcha ao desterro ceifador não desanime a jornada do voo da pedra em flor.*

*s. w. kong,*

*monte das flores e dos frutos,*

*ano do galo de fogo, mês do javali* (miyashiro, 2017, pp. 7-8)

A canção que entoo neste momento da arqueofonia, no estilo *urtiin duu*, que pode se compreender como a *canção longa dos épicos* é a forma tradicional mongol de rememorar os épicos de heróis como *gesar* ou *genghis khan*. Aqui eu incluo *sun wukong*.

A origem do estilo remonta 2000 anos e seus primeiros registros escritos são do séc. XIII. Apesar de “longa”, tem poucos versos, mas melodias muito prolongadas também com alterações bruscas de andamento, seguindo o padrão hípico do passo, trote e galope, não necessariamente nesta ordem. Às vezes, o verso conta com uma só nota em ostinato. As canções são sempre apresentadas na companhia do *morin khuur* (cabeça de cavalo), e seus temas remetem ao universo das estepes na correlação entre a vida, a natureza e o amor, segundo o tengrismo: os cavalos, os rios, os lagos, as ovelhas, os camelos e os yaks, o céu e as nuvens, as flores.

É uma maneira *zen* - ☯ - (tradição *jain*<sup>9</sup> hindustani que chegou à china na forma dos ensinamentos do mestre *lao zi* - ou *lao tsé* como é mais conhecido no ocidente - ou mestre *zhuangzi* - aquele mesmo da borboleta). A *pedra em flor* (miyashiro, 2017) é expressão emblemática de que o ser da pessoa, ainda que uma pedra no início, pode se converter em flor, e cumprir sua destinação de devolver a luz que recebeu para poder se transformar. Drama vegetal profundo que coincidentemente se expressa na ontologia guarani de “*poty*”: “*floração*”.

Este é o contexto simbólico sonoro também de minha utilização do *rondador*, espécie de zampoña de cañas justapostas, mas apenas em uma única fileira e de tamanho menor. Para se executar uma precisa nota, o sopro do músico tem que passar por várias outras dando um leque cromático delicado antes da tônica da melodia. Tradicionalmente ligada aos ritmos de *sanjuanito* no ecuador. Todas as festividades de são joão, no mundo sincretizado com o catolicismo popular, tem a característica de solstício: durante o dia mais longo do ano que marca o início do inverno e sinaliza as promessas da primavera: renascimento vegetal emblemático do renascimento ontológico: joão, o *novo*, assim como em *johann*, *giovanni*, *sean*. Também no hebraico *yehokhanan* ou *iohanan*, possui as raízes de *yah: yavé (d’us)*; e *hannah*, que significa “graça”. O renascimento somente se dá pela graça divina em seu drama humano e sagrado, ao mesmo tempo. A semente enterrada no chão que germina pela rega de uma lágrima, humana ou dos céus.

Quando a luz quer se comunicar ela transborda, literalmente, da alma e nos chega como a secreção mais secreta de nossos segredos líquidos corporais (lição *yorubá*) através de “*una furtiva lágrima*” (gaetano donizetti em seu “*exilir d’amore*” e clarice lispector em “*a hora da estrela*”), que como a própria clarice diz textualmente (e eu acho lindo, uma hierofania, uma revelação!), ela, a lágrima: “*treme, desliza e tomba... eis milhares de milágrimas no chão*”. Para mim, isto é o emblema da *vertigem, voragem e vórtice* da experiência estética e religiosa, como escrevi a muitos anos atrás (ferreira-santos, 2000), e que tento realizar em sua matéria sonora também.

Esta profunda ligação da luz-palavra-alma-canto na *floração* aparece na arqueofonia em seu 2º movimento: *galope em malambo*, em minha cantiga de agradecimento guarani, especificamente, em seu verso: “*porã nhe’e, nhe’e porã, che poty, oré poty*”. É quando tentamos cumprir a destinação de nossa existência já expressa em nosso nome. Como *palavra-alma* em canto (“*nhe’e porã*”) nos acompanha na existência. Mantra guarani insuspeito que todas as pessoas recitam quando se referem a nós ao nos chamarem pelo nosso nome.

9 Forma de vida e filosofia hindustani do séc. V introduzida por *mahavira*. “jain”, etimologicamente, significa “conquistador de si mesmo”. Somente nesta condição se torna um fazedor de “*vau*” (caminho). Na recepção chinesa, conhecida como *zen*, trata-se do “*tao*” (também caminho) e que dialoga também a *tariqa* (caminho) sufi. Aqui se concebe que todos os seres animados ou inanimados possuem “*vija*”, a energia vital e, portanto, são vivos e possuem consciência.

“Chamar” pelo nome é, literalmente, reacender a chama da transformação da pessoa para cumprir sua destinação na epifania orgiástica da luz em pétalas de flores na sua beberagem da luz. Sem a luz do sol, não há floração. A consciência floral é que as dirigem em direção ao sol, ao oeste.

*Seu nome é sua destinação, o que ele é e o que virá a ser só estão separados pelo tempo. Do mesmo modo, a menina-pedra, a mulher-pedra e a velha, são três ao mesmo tempo que são uma, porque são a tríade da destinação; compreendem três tempos da mesma jornada. Eis o movimento espiralado do mitema da Jornada ao Oeste (miyashiro, 2017, p. 86).*

Na sequência da arqueofonia, são vários cantos indígenas que dialogam entre si, embora, de parentes (etnias) distintos, com a recorrência dos pássaros, do cuidar do *kurumi* (criança), dos prazeres, despedidas e jornadas fazendo caminhos. O maracá, símbolo cosmogônico tupi e guarani, diz da junção do princípio feminino (a cabaça-útero) e o bastão (falo) que o sustenta. Dentro, várias contas e seixos produzem um chocalho que nos remetem ao som da cópula entre os dois princípios na geração do universo. Em especial, eu utilizo um *takuarussu* (literalmente, *a grande taquara*) da nação *sateré-mawé*, que é uma taquara que recebe em seu interior vários gravetos de bambu encravados e contas e pedriscos. Seu exterior é recoberto por uma trama de palha, algumas com cor natural e outras com tintura negra de carvão, com desenhos geométricos característicos de cada nação. Ao se mover o *takuarussu*, as contas e pedriscos vão deslizando em seu interior e reproduzindo o som da chuva. Por isso, muitos caraíbas ou juruá (brancos) o chamam de “pau-de-chuva”. No entanto, o seu uso tradicional é de percutir verticalmente o *takuarussu* contra o solo de maneira vigorosa, marcando o compasso para os cantos. É uma invocação de *ñandecy* (a mãe-terra ancestral) a marcar o compasso e a caminhada das pessoas. O canto reforça o mesmo princípio em três vozes pautadas pelo tom médio modal, um grave tenor (ao estilo mongol) e uma terça característica do canto das mulheres, crianças e mesmo adultos com registro mais soprano. A própria terça nordestina, acompanhada da sua viola específica de afinação mais aguda e solar, para os galopes-amartelados, é herdeira desta terça indígena. Aqui como um “sopranista” sofrível eu tento garantir alguma verossimilhança em falsete.

No 3º movimento: *afrocantigas*, prenunciado pelo canto à *mama kalunga*, mãe do mar: a imensidão de água que separou os nobres e guerreiros de *mãe áfrika*, pelo borrão dos navios negreiros, na diáspora, para que o opressor português os confinasse numa senzala, e é olhando para este mar, *mama kalunga*, que o *banzo* nos arrebatava. Esta sequência da arqueofonia se abre também com um canto a esù: “o sino da igreja faz belém-blem-blau”. Além dos *snujs* indianos, utilizo de maneira intencional um gongo de cobre tibetano no redobrar do “sino” avisando que é noite. Na concepção tibetana, o gongo de cobre é capaz de reproduzir sons ancestrais e sagrados tanto no golpe de uma baqueta de madeira, como ao circundar de maneira uniforme sua borda. Este som é que nos “afinam” o ॐ (*om*) para o cântico dos demais mantras. Este mantra é emblemático pois nos prepara na noite da existência para a aurora da participação mística de outras dimensões, em especial, a existência como lótus: ཨོཾ་མ་ཎི་པདྨེ་ལྷོ་མ་ - *om namah padme hum*. (“no som sagrado ancestral louvamos a flor de lótus que nasce na lama desdobrando-se”). E temos novamente a recorrência do canto e da floração. Quem intermedeia esta conexão, na tradição yorubá, é sempre esù, e através dele o reencontro com a lama de nanã. Por isso, se seguem, na arqueofonia, de maneira interligada, os dois cantos, para esù e para nanã.

Há aqui também uma homenagem à mestra que me antecedeu na orientação de *theda carera*, *joana lopes*, que a orientou animicamente em sua dissertação de mestrado pela unicamp, “*uma aprendizagem de sabores*” (2004), trabalhando com o texto de clarice lispector, “*uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*” (1969) e sua transposição

cênica em *dança pessoal* (na mais perfeita linhagem inconsciente *isadorável* à isadora duncan, Joséphine Baker e Rodolph Laban), e, de quem herda a noção de *jogo dramático* e de *atuante* de que a própria Theda se apropria para inscrever a sua concepção própria de *dramatização*. Nem preciso dizer da sintonia que houve entre nós desde o começo.

Por isso, “*é de noite, até de manhã, eu ouvi cantar pra nanã*”, junto com “*mami zulu*” (grande mãe zulu, África do Sul e Moçambique) e “*sobrado de mamãe*” (canto para Oxum), tema especial para mim que geralmente o canto como pedido de licença no início de várias de minhas conferências, e que conheci através de *mestre marrom* (mestre nascido em na Baiana Itabuna vizinha de São Jorge dos Ilhéus, de meus avós paternos e de meu pai) no exercício das *capoeiras* (como dizia saudosa Elis Regina Feitosa do Vale) de Angola: a dança lenta sagrada e cônica dos corpos entrelaçados rentes ao corpo da mãe que nos une, isto é, rente ao chão... *iê viva meu mestre!*

Não tive o privilégio de conviver com Joana, “*mão que me guia silenciosa e encorajadoramente*”, como escreve Theda, mas eu a lia bastante nos anos 70, como jornalista, pois foi criadora do jornal “*Brasil Mulher*” (Londrina, 1975) – revolucionário e pioneiro, em suas vinte edições ao longo de cinco marcantes anos. Um verdadeiro feito em tempos de ditadura.

Joana é, além de jornalista, pesquisadora da área de dança e arte-educadora e eu comungo de sua concepção de teatro *antropomágico*.

O que me chega de Joana através de Theda Cabrera, é a mágica desta mistura aquática de águas profundas, Nanã e Oxum, ao mesmo tempo, revestida de “*mother’s land*” (mãe-terra zulu), embora sem a melanina necessária na pele. Por isso, na alma e na atitude, a doçura e, ao mesmo tempo, a firmeza política. O mágico e o antropológico. O fluxo, mas também a viscosidade das profundezas. Fica aqui registrado meu agradecimento a ela também.

Joana (feminino de “*johann*”, “*joão*”, “*giovanni*”, que quer dizer: *o novo que chega*). Lopes, vem do latim “*lupus*” (lobo) com o sufixo euskera “*ez*” que diz da pertença a uma determinada comunidade. Então, Joana Lopes, seria: “*o novo que vem desde a matilha dos lobos*” - *Mulheres que correm com lobos?* talvez....

Talvez mulheres que cantem e dançam *wassoulou*, o ritmo feminino que marca a república cultural ignorando as fronteiras geopolíticas sempre arbitrárias entre os atuais Mali, Nigéria, Costa do Marfim e Gabão, mas respeitando o vale do rio *wassoulou*. Seu ritmo contagiante versa sobre amores, a poligamia, fertilidade e gravidez, obedecendo aos padrões de ponto e resposta. Se executa com *djembê*, *soku* (um violino tradicional), as harpas *kamalen n’goni* (seis cordas) e *bolon* (quatro cordas), *karinyan* (instrumento de metal em forma de tubo como percussão). De predominância Mandinka e Fula, possui intérpretes do naipe de *oumou sangare* ou *sali sidibe*, *sona jobarte*, e mesmo homens como *toumani diabate*. Alguns como *diabate* e *sona* são também herdeiros da tradição dos *jely* (ou griots). Alguns etnomusicólogos percebem no *wassoulou* a origem do *blues* norte-americano como um dos resultados da reinterpretação das heranças africanas na tragédia da diáspora.

Entretanto, voltando aqui aos licantropos: o lobo faz parte desta espécie imaginária, seres-lobo amantes da lua e, portanto, também aquáticos. Lembro-me desta última versão cinematográfica do “*monstro da lagoa negra*” feita por *Guillermo del Toro*, o fantástico (em todos os sentidos da palavra) “*a forma da água*”<sup>10</sup>, em que nossa heroína-crepuscular é uma faxineira e, ainda, muda. Imagem mítica do pássaro ciscando o chão, mas maculado, teve a garganta agredida e perdeu a voz. Próximo do final do filme há uma sequência em que ela se esforça e começa a cantar “*you’ll never know*” (Harry Warren & Mack Gordon, 1943) para o monstro anfíbio (brilhantemente interpretado por Doug Jones). Com arranjo de Alexandre Desplat e interpretação na voz de Renée Fleming: “*você*

10 *the shape of water*, direção de Guillermo del Toro, EUA (2017); atuando Sally Hawkins, Doug Jones, Michael Shannon, Richard Jenkins, Lauren Lee Smith, Michael Shannon, trilha sonora de Alexandre Desplat.

*nunca vai saber o quanto eu te amo, você nunca vai saber o quanto eu me importo. E se eu tentasse, eu ainda não poderia esconder o meu amor por você, você tem que saber, eu não te disse mais de um milhão de vezes?”* O pássaro não disse mais de um milhão de vezes o seu amor apenas pelo seu canto? Simurgh que é todos os pássaros e todos os pássaros que são simurgh.

Creio que estas sequências filmicas expressam parte da iniciação de toda mulher, assim como “*o monstro da lagoa negra*”<sup>11</sup>, fez parte de minha própria iniciação crepuscular nos anos 60. Aquele “*pas-de-deux*” do monstro com a cientista inadvertida na superfície da água e ele imitando seus movimentos nas profundezas. A cena era para aterrorizar, mas é de uma sensibilidade e paixão tão grandes que o próprio diretor nunca desconfiou. Seu final, como praxe machocêntrica foi tentar matar o monstro a tiros e ele retorna ao rio e suas profundezas. Nanã regressa sem que oxum pudesse se reencontrar em suas substâncias líquidas. Na atualização de guillermo del toro, no momento que ela consegue cantar, os dois fazem um novo “*pas-de-deux*” dançando sobre um palco imaginário, ao estilo musical da broadway. Delicado.

Como todos nós que tivemos esta iniciação cinematográfica, guillermo del toro, conseguiu dar-nos o gosto da revanche e reelaborar o final que todos queríamos: o monstro com sua contraparte feminina a despeito do “verdadeiro” monstro que é aquele que dorme em nós e vai perdendo os dedos (a capacidade de criar). Encontrar e conviver com sua rosa de istambul.

Todo licantropo ou lobo é de uma sensibilidade profunda e grande capacidade de transformação. Pena que a figura do “lobisomem” - tão importante neste aspecto, ficou apenas como monstrengo de *halloween*... Uma forma esteticamente admirável e simbolicamente profunda se pode verificar também no clássico “*a bela e a fera*” (1946)<sup>12</sup>, do poeta e desenhista surrealista, jean cocteau, por sua vez, aluno de nikolay berdyaev e participante do movimento da antropologia da pessoa (emmanuel mounier, paul ricoeur, maurice nédoncelle que diria: “*a antropologia da pessoa não é uma filosofia de domingo à tarde*”).

Adaptação fiel aos licantropos até o último fio de cabelo – ou pêlo.

tambor tengri nas mãos da shaman *elif anan*, na província turco mongol de *sivas hafikli*, anatólia. s/d.



Ainda neste 3º movimento da arqueofonia há o incremento sonoro do uso da lâmina do arado como percussão pautado na tradição nigeriana da predominância de ogum ferreiro onde dialogam e se mesclam o tambor tengri shamânico mongol, a ânfora odu, a tabla indiana, o djembê e o darbaki.

De verdade, eu não havia pensado ainda na dádiva outra de ser “avô”... o tempo se encarregou de me dar este presente no *emi* (energia do sopro divino que anima um corpo, na concepção yorubá,

ou *prana* hindustani) que sopra de meu neto. E sempre me lembro da estória que me contou minha ex-orientanda, diretora de cinema, *renata meirelles*<sup>13</sup>, pesquisadora do brincar e dos gestos míticos nos corpos das crianças, sobre

11 *creature from the black lagoon*, direção de jack arnold, eua (1954); atuando richard carlson, julie adams, antonio moreno, richard denning, trilha sonora de henry mancini.

12 *la belle et la bete*, direção de jean cocteau, França (1946); atuando: josette day, jean marais, michel auclair, trilha sonora de georges auric. jean cocteau adaptou o conto homônimo de jeanne-marie leprince de beaumont (1740), por sua vez, originado de mito basco (ferreira-santos, 2004).

13 Diretora dos filmes: *terreiros do brincar* (2017), *waapa* (2017), *território do brincar* (2015), *bambeia* (2003); co-direção com david reeks em *boi de pedra* (2012) sobre pesquisa de gandhy piorski; roteiro em *disque-quilombola* (2012), direção

um menino índio que foi perguntado sobre o que é que ele queria ser quando crescer. Sem hesitar ele responde prontamente: “*eu quero ser velho!*”

*Eh Salubá!* pa-lavra, arando a terra seca e árida em versos nas cantigas leigas de um rio seco que teima em preparar um novo e velho leito de águas puras enlameadas das escorrências. As icamiabas dos muiraquitãs de barro, as yaras ameríndias que os tapuias desavisados não compreendem, dandara, nzinga, mari basca, mestras avós (*nanã* – duas vezes mãe em yorubá) a preparar a luta nos pegando no colo e cantando cantigas de ninar (“*nanas*”, ressonância sonora e simbólica curiosamente em espanhol). São estas avós mestras que atravessam a paisagem anímica deste menino índio a nos segredar caminhos para a existência numa resposta tão pronta e tão poeticamente sintética. Balchelard também nos lembra que *o conhecimento profundo de alguma coisa é, imediatamente, um poema*.

A jovialidade dos antigos me rejuvenesce, ao mesmo tempo que, o decrépito conservadorismo desmemorizado dos jovens, por suas deformações escolarizantes, muito me entristece. Salvo honrosas exceções de jovens almasvelhas como este menino índio que sonha em ter a dádiva de ser velho.

Por estas e outras, tenho pressentido e recebido as forças mais presentes e sonoras de nanã em minha própria trajetória agora ouvindo meus pés (caminhando e dançando) para reencontrar o caminho: misturando a lama (desde muito tempo atrás, em minhas oficinas das *profundidades da argila*) em formas novas. Me parece que neste momento de minha vida, como docente e investigador, esta presença de nanã tem sido orientadora. Muito mais do que já o foram, em outros momentos, a constelação simbólica do ogum ferreiro, do chaskis quéchua mensageiro e do crepúsculo *ko’eti* guarani em minha vida. Essa velha enlameada insiste em nos advertir:

- *Tolo é quem fica no caminho. Quem não sabe que perder os pés é um modo de perder a cabeça? Tolo é quem fica no caminho...* (miyashiro, 2017, p. 58)

Imerso nesta paisagem anímica viscosa, parece que o meu próprio *ibiri* (cajado, árvore portátil) vai fazendo cada vez mais barulho no chão, feito takuarussu, recoberto de fitas e búzios, fazendo no solo a percussão do canto que herdamos enquanto caminhamos. Ainda que a caminhada seja sempre, de forma intransponível, solitária, mas podemos compartilhar nossas solidões com o carinho dos segredos líquidos que nos escapam dos líquidos no corpo em direção à solidão do outro. Esta é a lição inesquecível de *ewá*, senhora dos mistérios e dos segredos, da névoa, serpente arcoíris, irmã de oxumaré, também filha de nanã. Ela nos ensina que: *lágrima, suor, saliva, sêmen e menstruação* são os nossos cinco segredos líquidos no corpo e que secretam como secreção de nossos segredos mais internos ao transbordarem em determinadas *situações-limites* (segundo *karl jaspers*, 1883-1969). De toda forma, somente compartilhamos esta secreção secreta com aqueles que amamos ou percebemos serem dignos de recebê-los.

Tenho escutado muito os sussurros de *ewa* escapando dos instrumentos musicais que me executam.

Ainda que pareça disparatado, inicialmente, há outro filho anímico das águas que muito influenciou meu processo poético, que é *pablo neruda* (1904-1973), chileno de *temuco*, região mapuche. Com ele compartilho a expressão fisionômica extremamente filiada à nanã ameríndia: “*eu tenho olhos de capivara*”, pequenos, oblíquos e caídos.

Ainda que de origem *mapuche* (gente da terra, gente de verdade, em *mapugundun*) na cidade araucana de temuco, pode-se dizer que era filho de oxum e yemanjá nas águas nada pacíficas do pacífico, em *isla negra*, litoral do chile próximo a santiago, onde fez questão de construir sua casa principal e onde pediu para ser enterrado:

---

de david reeks; roteiro em *sementes do nosso quintal* (2012), direção de fernanda heinz. foi minha co-orientanda de mestrado com a belíssima dissertação: “*Águas infantis: um encontro com os brinquedos e brincadeiras da Amazônia*” (2007), usp.

*Compañeros, enterradme en isla negra,  
frente al mar que conozco, a cada área rugosa  
de piedras y de olas que mis ojos perdidos  
no volverán a ver.  
Cada día de océano me trajo niebla o puros derrumbes de turquesa,  
o simple extensión, agua rectilínea, invariable,  
lo que pedí, el espacio que devoró mi frente.*

“Enterrem-me em isla negra!”. Demoraram vinte anos para que seu desejo fosse atendido, somente depois de terminada a ditadura chilena. Incrível como me senti tão bem em sua casa quando fui visitá-la. Parecia, num *déjà vu* – clichê que ainda nos arrebatava - haver vivido ali muito antes do tempo. Sem dúvida, que o universo de sua poesia me transportou várias vezes, não somente ao conteúdo poético do que escrevia, mas à situação poética de sua criação. Não a toa, falece pablo neruda de câncer, em imensa tristeza (e decorrente da demora intencional dos militares em socorrê-lo), em pleno setembro negro, golpe militar no Chile em setembro de 1973. Eu achava que jamais reviveria aquele cheiro terrível espalhado no ar e contaminando as atitudes das pessoas. Mas, não é a história que se repete: são os homens que continuam fazendo as mesmas coisas neste *revival* das ondas conservadoras, fundamentalistas e etnocêntricas que novamente se reergueram em nosso cotidiano: *chronos-saturno* (♄) com sua foice implacável segue novamente ceifando os próprios filhos para manter-se no poder e com o poder.

Seja em função do universal assassinato da grande mãe agrícola pelo pai-estado-patriarcal das pátrias, ou ainda, na insípida leitura psicanalítica do assassinato do pai pela horda dos filhos (característico apenas da cultura ocidental judaico-europeia); o único dado antropológico importante, do meu ponto de vista, é que a frátria pode se instalar no momento seguinte, no sentido que os irmãos se autogestionam em cumplicidade, ajuda mútua solidariedade, ou seja, em autogestão para iniciar um outro ciclo em memória da mãe. Fraternidade ou sororidade. *Eu não tenho pátria, eu tenho mátria e quero frátria*, enfatiza lucidamente caetano veloso.

Tenho saudade dos velhos tempos de clubes de esquinas, decidindo o futuro de uma América Latina unida e sem bandeiras, ao dividir uma cerveja na mesa de um bar, na atitude anárquica e de difícil realização da recusa a exercer o poder que permeia toda relação humana, ao modo:

*when the moon is in the seventh house  
and jupiter aligns with mars  
then peace will guide the planets  
and love will steer the stars  
this is the dawning of the age of aquarius (...)  
let the sunshine in.*

*quando a lua está na sétima casa  
e jupiter alinhado com marte  
a paz vai guiar os planetas  
e o amor irá além das estrelas  
esse é o começo da era de aquário (...)  
deixe a luz do sol entrar<sup>14</sup>*

Saudosismo ou lucidez? Questão de gosto? Anacronismo ou coerência? A decisão é sempre íntima, pessoal e intransferível. No entanto, sempre há um momento de despedida em que os caminhos se bifurcam para que cada

14 *grupo 5th dimension* (1969), autores: arthur macdermot, bill holman, bob alcivar, bones howe, galt macdermot, gerome ragni, james rado e jim rado. Foi tema do musical emblemático nestes anos difíceis, mas repletos de sonhos: “hair”. Tempos de anúncio da era de aquário (♈). Nestes cabelos todos, fios de água a organizar o *kaosmos*: crespos, pixaim, curtos, negros, castanhos, lisos, vermelhos, loiros, longos; eu insisto na saudação hindustani: *haribol*.



um realize o que lhe cabe ao seu modo. Por isso, para mim é significativo retomar o canto de despedida txucarramãe (o nome da etnia se refere aos guerreiros sem armas), do grupo tritão: “*taman reorré*” - quer dizer: “*que os ancestrais te acompanhem*”, seguido da canção tradicional também txucarramãe de quando houve uma grande tormenta e o rio xingu transbordou forçando a todos procurarem um novo lugar, “*ju paranã*” - literalmente: “*atravessar o grande rio mar que transbordou*”, que é uma cantiga de jornada. Enfrentar e cumprir o itinerário constituído da tessitura de arqueofonias de estórias, danças, canções e palavras, na tentativa de acordar a cor da alma debaixo da pele e cumprir sua dívida com os ancestrais para ser o que se é.

**“A pedra havia picado o solo ou o solo havia me picado em flor?”**

(miyashiro, 2017, p.64)

**pelu gbogbo asè ati alàfia.  
ki olorun wà pelú iwo.**

(Com todo o asè e tudo de bom.

Olorun esteja contigo

- saudação yorubá)

**Om namasté**

(eu reverencio a divindade que habita em ti

- saudação hindustani)

## referências:

- ALMEIDA, Rogério & FERREIRA-SANTOS, M. (2014). **O cinema e as possibilidades do real: um prólogo ao diálogo**. In: ALMEIDA, Rogério & FERREIRA-SANTOS, M. (org.). *Cinema e as possibilidades do real*. São Paulo: Képos, p.9-18.
- ARGUEDAS, José Maria (1987). **Indios, Mestizos y Señores**. Lima: Editorial Horizonte, 2ª. Ed.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues (1994). **Somos as águas puras**. Campinas: Papirus.
- COBOS, Camilo Solano (2016). Características de la Música Tradicional de Mongolia y la utilización de las técnicas de canto bifónico de la región de Tuva**. *Innovatorio Musical*, disponível em: <https://innovatoriomusical.wordpress.com/2016/02/17/caracteristicas-de-la-musica-tradicional-de-mongolia-y-la-utilizacion-del-espectro-armonico-en-las-tecnicas-de-canto-de-bifonico-de-la-region-de-tuva/>
- DAI, X. (2006). **Ideogramas e a cultura chinesa**. São Paulo: É Realizações.
- FERREIRA-SANTOS, M. & ALMEIDA, Rogério (2012). **Aproximações ao imaginário: bússola de investigação poética**. São Paulo: Képos.
- FERREIRA-SANTOS, M. & ALMEIDA, Rogério (2014). **Antropológicas da Educação**. São Paulo: Képos, 2ª Ed.
- FERREIRA-SANTOS, M. (1985). **Arqueofonia, opus I: Ameríndio**. In: *Direito de Chão*. São Paulo: Verbo filmes, LP.
- FERREIRA-SANTOS, M. (1986). **Arqueofonia, opus II: restos da república guarani – em três movimentos: 1º ibyporã , 2º milonga pampeana, 3º malambo**. In: *Sangue Novo*. São Paulo: Sangue Novo Gravadora, LP.
- FERREIRA-SANTOS, M. (2000). **Música & Literatura: O Sagrado Vivenciado**. In: Porto; Sanchez Teixeira; FERREIRA-SANTOS & Bandeira. (Org.). *Tessituras do Imaginário: Cultura & Educação*. 1 ed. Cuiabá: Edunic/Cice, p. 57-76.
- FERREIRA-SANTOS, M. (2002). **Utopía y Ucronía en Cuba: no es perfecta mas se acerca a lo que simplemente soñé**. In: FERREIRA-SANTOS, M. (Org.). *Imagens de Cuba: a esperança na esquina do mundo*. São Paulo: Editora Zouk, p. 15-24.
- FERREIRA-SANTOS, M. (2004). **A Sacralidade do Texto em Culturas Oraís**. *Diálogo Revista de Ensino Religioso*, São Paulo, v. IX, n. 35, p. 14-18. Disponível em: <http://www.paulinas.org.br/dialogo/pt-br/?system=paginas&action=read&id=5899>
- FERREIRA-SANTOS, M. (2004). **Profundidades da Argila: exercícios plásticos e práticos da mitohermenêutica**. In: PERES, Lucia Maria Vaz. (Org.). *Imaginário: o "entre-saberes" do arcaico e do cotidiano*. Pelotas: Editora da Universidade Federal de Pelotas.

- FERREIRA-SANTOS, M. (2005) **Crepusculário: conferências sobre mitohermenêutica & educação em Euskadi**. São Paulo: Editora Zouk, 2a. ed.
- FERREIRA-SANTOS, M. (2006). **Arqueofilia: o vestígio na prática arqueológica e junguiana**. In: CALLIA M. & OLIVERIA, Marcos Fleury(Orgs.). *Terra Brasilis: pré-história e arqueologia da psique*. São Paulo: Paulus, p. 125-182.
- FERREIRA-SANTOS, M. (2006). **Dónde queda la imaginación?**. La Vanguardia, Barcelona, p. 25 - 25, 25abr.
- FERREIRA-SANTOS, M. (2006). **Mari, Pachamama e Ñandecy: matrialismo basco, quechua e guarani e seus desdobramentos sócio-ambientais e eco-pedagógicos**. *Anais do XIV Ciclo de Estudos sobre o Imaginário - Congresso Internacional: As dimensões imaginárias da natureza*. Recife: UFPE/Associação Ylé Setí, p.94-113.
- FERREIRA-SANTOS, M. (2006). **Mitohermenêutica de la creación: arte, proceso identitário y ancestralidad**. In: Marián LópezFernández-Cao. (Org.). *Creación y Posibilidad, Aplicaciones del arte en la integración social*. Madrid: Editorial Fundamentos, p. 197-242.
- FERREIRA-SANTOS, M. (2007). **As filhas do vento e a ancestralidade africana: a alma de Orfeu-Jelyia-Griot**. In: SOUZA, Edileuza Penha (Org.). *Negritude, Cinema e Educação - caminhos para a implementação da Lei10.639/2003 - vol.2*. Belo Horizonte: Mazza Edições, v. 2, p. 65-86.
- FERREIRA-SANTOS, M. (2008). **Cantiga leiga para um rio seco: mito e educação**. *Suplemento Pedagógico APASE* (São Paulo), *Aprendizagem e Escola*, ano IX, n.o 23, abril, p. 5-8. Disponível em: [http://www.sindicatoapase.org.br/File/2008/abril/suplemento\\_abril.pdf](http://www.sindicatoapase.org.br/File/2008/abril/suplemento_abril.pdf)
- FERREIRA-SANTOS, M. (2010). **Fundamentos antropológicos da arte-educação: por um pharmakon na didaskalia artesã**. *Revista@mbienteeducação*, Volume 3, Número 2, julho/dezembro, p. 59-97. Disponível em:[http://arquivos.cruzeirodosuleducacional.edu.br/principal/old/revista\\_educacao/pdf/volume\\_3\\_2/6\\_rev\\_n6\\_marcos\\_santos\\_2.pdf](http://arquivos.cruzeirodosuleducacional.edu.br/principal/old/revista_educacao/pdf/volume_3_2/6_rev_n6_marcos_santos_2.pdf)
- FERREIRA-SANTOS, M. (2010). **Matrices de la persona afro-ameríndia: escritura como obra de vida**. In: FLOREZ,C.M. (Org.). *Urdimbres*. Cali (Colombia): Editorial Buenaventuriana, p. 219-248.
- FERREIRA-SANTOS, M. (2011). **As secretações das palavras na poesia do mito**. Prefácio In: GOMES, Eunice S.L. (org.). *Em busca do mito: a mitocrítica como método de investigação do imaginário*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 7-13
- FERREIRA-SANTOS, M. (2011). **Educación y religiosidad: entre el enseñaje y la creación como deuda ancestral - un pharmakon**. In: MORALES, Patricia Perez (Org.). *Educación sensible: la ciudad como escenario posible*. Cali (Colombia): Editorial Buenaventura, p. 21-38. Disponible en: <http://www.editorialbuenaventuriana.edu.co/libros/lvirtuales/edusensible/index.html>
- FERREIRA-SANTOS, M. (2011). **Láaròyè! Entre o orun e o aiye, o axé da palavra fecunda**. Prefácio In: SÁLAMI, S. & RIBEIRO, R.I. *Exu e a ordem do universo*. São Paulo: Editora Oduduwa, 11-14
- FERREIRA-SANTOS, M. (2011). **O colar da minha fala e as contas do encontro**. Prefácio In: NAPOLITANO, S. *O colar de minha fala: os contos da tradição sufi*. São Paulo: Annablume, 11-19
- FERREIRA-SANTOS, M. (2012). **Innovación curricular y enseñanza superior: el arquetipo del maestro-aprendiz en la experiencia de lab arte**. In: *VII Cátedra Agustín Nieto Caballero: Practicas innovadoras y reflexivas en educación superior*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, p. 67-74. Disponível em: [http://issuu.com/catedra\\_agustinnietocaballero/docs/memorias\\_2012\\_catedra\\_agustin\\_nieto\\_caballero#](http://issuu.com/catedra_agustinnietocaballero/docs/memorias_2012_catedra_agustin_nieto_caballero#)
- FERREIRA-SANTOS, M. (2017). **Cultura e educação afro-ameríndia: fluxos da experiência na FE-USP**. In: ALMEIDA, R. & BECARI, M. *Fluxos Culturais*. São Paulo: FEUSP, coleção Galatea, , p. 258-275. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/172/159/757-1>
- FERREIRA-SANTOS, M. (2017). **O olho e a mão de quem espreita uma arte sã**. *Anais do II Simpósio Internacional de Formação de Educadores em Arte e Pedagogia - pesquisar: arte:pedagogia: mediação cultural*. São Paulo: Editora Terracota, GPAP, p.57-78.
- FERREIRA-SANTOS, M. (2018). **Sumak Kawsay y Gandhi: diálogos para un vivir colectivo la diferencia en plenitud**. In: ALMEIDA, R. & PÉREZ, Tito H. (orgs.). *Culturas de paz e educação latino-americana*. São Paulo/Bogotá: selo Galatea, FEUSP/Universidad Santo Tomas, pp. 80-129.
- FERREIRA-SANTOS, M. & PEREIRA, Theda C. G. (2013). **A sensibilização da memória por meio dos contos filosóficos na formação de educadores**. *Educação: Teoria e Prática*, 23 (44): 95-111, Set-Dez. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/eduteo/v23n44/v23n44a07.pdf>
- FERREIRA-SANTOS, M. & PEREIRA, Theda C. G. (2013). **Uma ética-poética do sagrado no hermenêutico trabalho sobre si por meio do jogo dramático com base em contos filosóficos**. *Religare*, 10 (2): 132-141, setembro. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/religare/article/view/17477/9976>
- FERREIRA-SANTOS, M. (2009). **Experimentação pelas crianças: a brincagogia sensível** (prefácio). In: *Brincar: um baú de possibilidades*. São Paulo: Sidarta & Unilever, Projeto Aqui se Brinca.

ferreira-santos, marcos (2018). *arqueofonia, opus III: nanas a vivís y pablitos – suíte étnica*. tatuí/sp: estúdio 8, libreto da trilha sonora original do documentário “educação como poiéis”, projeto fapesp 2015/10493-0 (2016-2018), 19 min. disponível em: marcosfe.net

- FERREIRA-SANTOS, M.(2014). **Um quintal e muitas sementes: a educadora Therezita Pagani no cinema de Fernanda Heinz**. In: ALMEIDA, Rogério de & FERREIRA-SANTOS, M. (org.). *Cinema e as possibilidades do real*. São Paulo: Képos, p.71-104.
- FERREIRA-SANTOS, M.(2015). **Território da iniciação: o brincar escapulindo das trancas e trincas**. In: MEIRELLES, R. (ORG.). *Território do Brincar: diálogo com escolas*. São Paulo: Instituto Alana, p. 91-101. Disponível em: [http://territoriodobrincar.com.br/wp-content/uploads/2014/02/Territ%C3%B3rio do Brincar - Di%C3%A1logo com Escolas-Livro.pdf](http://territoriodobrincar.com.br/wp-content/uploads/2014/02/Territ%C3%B3rio_do_Brincar_-_Di%C3%A1logo_com_Escolas-Livro.pdf)
- FERREIRA-SANTOS, M.(coord.); RIBEIRO, Amanda; LIBERTI, Leonardo; LEMOS, Marília; ARENHÖVEL, Sophie & MEDRADO, Vinícius. (2007). **Cantos da Educação: mito, antropologia sonora & diversidade na formação docente**. São Paulo: FE-USP, *Anais da 5a. Semana de Educação: A USP e a formação docente*, novembro. Disponível em: <http://www3.fe.usp.br/secoes/semana07/completos/mfs1.swf>
- FERREIRA-SANTOS, M.; MORALES, Patricia Perez & RUBIRA, Fabiana (2014). **Aproximaciones a la educación sensible: vivencia en los núcleos experienciales en Astronomía y Arte-educación**. Bogotá: IDARTES – Planetario de Bogotá.
- GONÇALVES, Theda Cabrera & FERREIRA-SANTOS, M. (2014). **A dramatização de contos filosóficos como contribuição à arte-educação**. *Revista e-Curriculum*, v. 12 (01):1012-1032, jan/abr. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/curriculum/article/view/13497/14696>
- IBARRA GRASSO, Dick Edgar (1980). **Cosmogonía y Mitología Indígena Americana**. Buenos Aires: Editorial Kier
- KHAFIF (2011). **Preguntas sobre ritmos del Oriente Medio (ritmos para la danza oriental para dumbek, derbaque, tabla árabe, darabuka, tombak, zarb ...)**. Pittsburgh: Khafif music and dance. Disponível em: <http://www.khafif.com/>
- LOPES, Joana (1981). **Pega Teatro**. São Paulo: Centro de Teatro e Educação Popular.
- LOPES, Joana (1997). **O Teatro Antropomágico: Dança-Som-Palavra**. Campinas: Unicamp, tese para concurso para professor artista pleno do Instituto de Artes, Departamento de Artes Corporais.
- MIYASHIRO, G. (2017). **Hermas de orvalho e o voo da pedra em flor**. Porangaba/SP: manuscrito, 96 p.
- NEVES, Walter. A. (2006). **Origens do homem nas Américas: fósseis versus moléculas?** In: RUY, J. C. (curador) (2011). *Dossiê II.1: Povo uno – a formação do povo brasileiro*. São Paulo: PCdoB/Fundação Maurício Grabois, série Estudos Estratégicos, p. 146-164.
- PENA, Sérgio D. J. (2002). **Retrato Molecular do Brasil**. In: PENA (org.) *Homo Brasilis. Aspectos Genéticos, Linguísticos, Históricos e Socio-antropológicos da formação do povo brasileiro*. Ribeirão Preto: Funpec-RP.
- PÉREZ MORALES, P. (2016). **Palabrar: arando entre la palabra, la oralidad y el simbolismo Entrevista a Marcos Ferreira-Santos**. *Revista Oralidad-es*, 2(3), 55-63. Disponible em: <http://revistaoralidad-es.com/index.php/ro-es/article/view/42/34>
- PINTO, Tiago O. (2001). **Som e música: Questões de uma Antropologia Sonora**. São Paulo: USP, *Revista de Antropologia*: v. 44, n.1.
- REID, Anna (2001). **The shaman’s coat: a native history of Siberia**. New York: Walker & Company.
- SILVA, Hilton P. & RODRIGUES-CARVALHO, Cláudia (orgs.) (2006). **Nossas origens: o povoamento das Américas: visões multidisciplinares**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent.
- WISNIK, J. M. (1992). **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras.
- WU, C. (2002). **O Macaco Peregrino ou a Saga ao Ocidente**. ( trad. Arthur Waley). São Paulo: Horus.